AHRGANG 1960 · HEFT 1

MASKE UND KOTHURN

ERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

ausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.

INHALT HEFT 1:

Aufsätze

Seite

Hymen, Kypris und die Hymenaien. Von Rudolf Uwe Klaus (Wien) 1
Theaterfeste der Medici. Von Alois M. Nagler (New Haven) 17
Formen der Humanistenbühne. Von Willi Flemming (Mainz). Mit Tafel I—III 33
Was ist Fastnachtspiel? Von Derek Van Abbé (Adelaide) 53

Das Porträt

Annie Rosar. Von Liselotte Kitzwegerer (Wien). Mit Tafel IV 73

Schatztruhe

Ein Opern-Verdikt der deutschen Aufklärung. Von Margret Dietrich (Wien) 80

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

HYMEN, KYPRIS UND DIE HYMENAIEN

Zu mythologischen Quellen von Orffs „Trionfo di Afrodite"

Von Rudolf Uwe Klaus (Wien)

Orffs großartige szenische Trilogie, ein Gesamtkunstwerk in vollem Bedeutungsumfange, wird beschlossen durch den 1950/51 entstandenen „Trionfo di Afrodite[1])", womit wohl zugleich die vereinigende Namensgebung für alle drei Teile als „Trionfi" erst inspiriert wurde.

Dieser rechte Flügel des „triumphalen" Triptychons der Liebe in allen Zeiten und Räumen ist dem Begriffe nach jenen in der Renaissance aufblühenden, wesensmäßig zutiefst theatralischen Pomp-Aufzügen gleichen Namens entlehnt, und der Orffsche „Trionfo" macht diesen Bezug denn auch durch die Bezeichnung als „Concerto scenico" sowie durch die italienischsprachigen Anweisungen sinnfällig; er krönt in dynamisch-elementarer Weise das Opus durch die Verlebendigung archaischer Hochzeitslieder, „Hymenaien[2])" genannt, die als eines der ältesten, volkhaft-rituellen Momente des frühgriechischen Mythos ihre Spur in der Dämmerung unerweckter Vorzeiten verlieren . . .

Die — auch in Orffs Werk — ständig wiederholte Anrufung des Hymen[3]) als des verkörperten Gottes des Ehebundes ist dabei für alle der Überlieferung bekannten derartigen Hochzeitslieder nicht weniger verbindlich als kennzeichnend: während sie in der späteren, hellenistischen (und bereits sehr ins Artifizielle gediehenen) Dichtung, der „Bukolik[4])", besonders etwa bei Theokritos, am Ende der Gesänge leitmotivisch wiederkehrt, beherrscht die beschwörende Anrufung des Dämons Hymenaios die von Orff zugrundegelegten Texte der Sappho und Catulls durchaus als Kehrvers, als Refrain. Euripides[5]) dagegen, der etwa Aischylos und Sophokles gegenüber schon — und Nietzsche zufolge nur allzusehr! — sokratisch „aufgeklärte" Letzte der großen Tragiker, benutzt in seinen Hymenaien (etwa des „Phaeton" — fragmentes)[6]) die Invokation als Anfang der Chöre, wogegen jene Euripidesstelle, auf welcher Orffs großer Schlußgesang („Apparizione di Afroditi") beruht, ja — wie in den „Eumeniden"

[1]) Trionfo di Afrodite, Textbuch (deutsch v. W. Schadewaldt, 1951).
[2]) S. unter „Hymenaien" in Pauly-Wissowas „Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaften", Neue Ausgabe, Stuttg. 1914 ff.
[3]) Hermann Usener, Götternamen, 1896.
[4]) Wilamowitz, Textgeschichte der Bukoliker, 1906. bes. S. 88.
[5]) Wilamowitz, Sappho und Simonides 38, 1.
[6]) Wecklin, Phaeton und Bellerophon, München 1888, I, 118 ff.

auch — keinen Hymenaios im engeren Sinne, sondern eine Beschwörung der Liebesgöttin selbst, der „Kypris Thea[7])", darstellt, deren symbolisches Erscheinen dann die gesamte Zeremonie schon mit Euripides' Worten ekstatisch genug, und durch Orffs Kunstgriff einer unerhörten rhythmischen Steigerung damit auch musikalisch in geradezu orgiastischem Elan abschließt.

2.

Anhand der in der Originalsprache übernommenen sapphischen, euripideischen und catullischen Texte sind aber auch Aufbau und Konzept von Orffs „Trionfo" ihrerseits an einem antiken Modell orientiert: nämlich an der Schlußszene von Aristophanes' Komödie „Der Frieden[1])": hier wie dort sind zwischen die Beschwörungen des Ehe-Gottes die aus dem gegebenen Anlaß naheliegenden Glückwünsche an das vor der Vermählung stehende Paar, sowie Lob und Verspottung der Braut bzw. des Bräutigams eingestreut, keineswegs übrigens frei von gewissen scheinbaren Obszönitäten, die indessen hier durchweg als der Ausdruck tiefschichtiger ritueller Verwurzelungen angesehen werden müssen, wiewohl bei Catull natürlich weniger als bei Aristophanes. Ist doch alles mit dem Hymenaios Zusammenhängende die Ver-Sinn-Bildlichung des Geschlechtlichen als des sozialen Urerlebnisses schlechthin, datierend aus einer Zeit, in welcher wie Kultus so Mythos als re-ligio ungetrennt und untrennbar Eines waren! Denn das Hochzeitsbrauchtum ist ja als solches nichts Theoretisches oder Literarisches, sondern bildet ein seit unvordenklichen Zeiten tradiertes Praktisches, Gelebtes — es ist ein echter Bestandteil ungebrochener Positivität des frühen Demos.

Trotzdem stellt eben dies Phänomen solcher lebendig praktizierter Riten seinerseits ein Resultat dar: sein Inhalt ist das rein Dionysische des Zeugungsaktes, ein unreflektiert Ekstatisches des Triebhaften, gebändigt jedoch und geformt vermöge der appollinischen Zeremonie der Stiftung eines Lebensbundes — das archetypische Muster eines „contrat social" der Intimsphäre, und ästhetisch verklärt durch das ebenfalls rein apollinische Moment des Gesangs, der Musik.

Aristophanes' „Friede" (eigentlich „Eirene" = „Friedensgöttin", denn um diese dreht sich die besonders gegen den Demagogen Kleon polemisch pointierte Handlung, die zufolge der idyllisch erscheinenden, jedoch sinnbildlich auf das Ganze bezogen gemeinten Festesschilderungen aus dem Volksalltag auch „Friedenfest" genannt wird[2]) — ist als gewichtigter Beitrag gegen Parteienhader und zur Beendigung des peloponnesischen Bürgerkrieges konzipiert, und zu den großen Frühlings-Dionysien im 4. Jahr der 89. Olympiade, d. i. 421 v. Chr., in Athen unter dem Archon Alkaios uraufgeführt worden.

---

[7]) Vgl. Usener, a. a. O. — Euripides, Troerinnen, v. 932.

[1]) Zielinski, Gliederung altattischer Komödien (o. J.).
[2]) Westermann, Aristophanes (Biogr.), bes. p. 155.

Wie die Familienszenen in Wahrheit eine Perspektive auf die Wirklichkeit des gesamten Staates und seines Zustandes darstellen, so wollen die Hymenaien am Ende trotz mancher parodistischer Passagen (Seitenhiebe auf Euripides und seinen „Bellerophon[3])!" in ihrer Lobpreisung von Ehe, Familie und Herd, vom friedlichen Leben in den Gezeiten von Saat und Ernte, sehr wohl als unüberhörbare Aufforderung zur Rückkehr zu den alten Bräuchen und Gewohnheiten aufgefaßt[4]) werden: zu jenem einfachen Leben, in dessen Mutterboden auch die Hochzeitsrituale beheimatet sind.

Chorführer: *Stets sehe die Scheuer mit Weizen gefüllt*
Jedweder von uns, gleich reichlich bedacht,
Und den Keller mit Wein und mit Feigen den Tisch,
Hold blühe das Weib mit gesegnetem Schoß . . .

Chor: *Heil, Hymen! O Hymen!*
Heil, Hymen! O Hymen!

Trygaios: *Komm, Weibchen, zum Ackerfeld,*
Sollst reizend, o Reizende
Ausruhen im Arm mir . . .

Chor: *Heil, Hymen! O Hymen!*
Heil, Hymen! O Hymen!

Trygaios: *Nun wohnet zusammen fein,*
Befreit von Ungemach,
Und pflücket die Feigen.
Die seinige groß und fest,
Die ihrige süß . . .

Chor: *Heil, Hymen! O Hymen!*
Heil, Hymen! O Hymen! etc.[5])

Und Trygaios („der Einheimsende") führt die „Fruchtin", wohl eine Personifikation der Demeter selbst, heim.

Eine echt chthonische Verbundenheit wird hier offenkundig, die seit jeher zwischen Eheschließung und Familiengründung einerseits, sowie Ernte und Weinlese andererseits, bestand, und weist gleichzeitig damit auch auf die Kybele- und Dionysosreligion hin, von welcher ganz zweifellos die alteingesessenen Kulthandlungen sich herleiten.

---

[3]) Vgl. Zielinski, a. a. O. und Wecklin, a. a. O.
[4]) Teuffel, Studien und Char. zur Litteraturgesch. 1871, p. 94.
[5]) Zit. nach Teuffel, a. a. O. und: Aristophanes Lustspiele, deutsch und ed. J. Minckwitz, 1855—1907.

Überdies aber sind die Anspielungen auch doppelsinnig, da Worte wie beispielshalber „Feige" oder „Ackerfeld" schon seitdem gerade im Mythos Sprache in ihrer Funktion als Mehrdeutigkeit wirksam geworden ist, beständig als Metaphern für Sexualbeziehungen[6]) verwendet wurden.

Abgesehen jedoch von der vergleichsweise späten dichterischen Ausformung dieser Gepflogenheiten etwa bei Euripides und Aristophanes sind bereits die alten, im Demos selbst verankerten Hymenaien eine genuine Errungenschaft früher Kultur: in den Hymenaien, zufolge ihrer formal-inhaltlichen Geartetheit, wird ein recht eigentlich Animalisches, die Paarung, zu einem der ältesten Kulturgüter, das die Menschheitsgeschichte besitzt, zugleich erhoben und geadelt: zu der Weihe und Bindung einbegreifenden Eheschließung. Das Liebeswesen findet hier eine kultisch-kosmische Verklärung zu einer Ordnung, die dem Leben und der Gesellschaft Bestand verleiht, und das Mysterium der Vereinigung im Spiegel des Menschlichen als einen dämonisch-kosmisch empfundenen Vorgang aufleuchten läßt.

3.

Der Name „Hymen[1])" ist, wie die allermeisten Termini der Mythologie, überaus mehrdeutig. Denn das mythische Denken ist, wenngleich nicht a-logisch, so doch überwiegend ein solches bildhaften Vorstellens, mit einer wohl an der Magie geschulten Logik eigener Art, und beruht vornehmlich auf Analogie.

Wie die Sprache selbst, ist es von seinen Haupteigenschaften Polynomie und Synonymie gekennzeichnet — d. h. daß beispielsweise ein und derselbe Gegenstand, je nach dem Blickwinkel der Anschauung, unverzüglich auch mit verschiedenen aber gleichbedeutenden Namen belegt wird. Wahrscheinlich fundiert sich in diesem Vorgang Mythos überhaupt, und aus dem sozusagen zwanghaft anschaulichen Vorstellen resultiert ätiologisch, daß aus mehreren Namen auch unversehens deren Personifikationen hervorgehen, zumeist vorgestellt etwa analog dem greifbarsten soziomorphen Muster, einem Familienverhältnis, z. B. als Vater-Sohn, als Bruder-Schwester, usw.

So bedeutet der Ausdruck „Hymen" zuerst lexikalisch soviel wie „Membran", ist also nichts anderes als das rein physiologische Kennzeichen der Jungfräulichkeit, der „parthenía"; aber im plastischen Vorstellungsdenken der Frühzeit wandelt die Semantik ihn sogleich zur Ver-persönlichung dessen, der die parthenía zerstört, zum Gott also der Eheschließung und namentlich des Ehevollzugs.

Sehr wahrscheinlich handelt es sich jedoch im letzten Grunde bei dem Dämon, der in den Hymenaien beschworen wird, um eine damals bereits aus dem allgemeinen Bewußtsein verdrängte, weit ältere Gottheit, die noch prähistorisch-indo-

---

[6]) Hierzu: Th. Hopfner, Das Sexualleben der Griechen und Römer, 1938.

[1]) Usener, a. a. O., vgl. „Hymen" in Pauly-Wissowa, a. a. O., und in Roscher (usw.): Ausführliches Lexikon der gr. u. röm. Mythologie.

germanischer Vorstellungsbesitz war, und deren Erinnerung womöglich auf den indischen Gott Soma[2]) verweist.

Hymen indes, einmal in die Mythen- und Sagenüberlieferung eingegangen, begegnet uns von da ab in den verschiedensten Erscheinungsformen. Es ist ein im Mythos immer wieder sich ereignendes und für diesen nachgerade bezeichnendes Phänomen: eine neue Gestalt, wie im Falle des Hymen, wird zu einem alten Namen hinzugedacht, und, dergestalt nominiert, mit diesem in Übereinstimmung gebracht. Für Hymen darf zudem schon in jenem „Frühlicht des Geistes" eine — freilich nicht mehr entwirrbare — Verschmelzung mit der Dionysosreligion, oder schon mit einer von deren Präformationen im Bereich des mütterlichen, einst im ganzen Mittelmeerraum verbreiteten Demeter-Kultes als gesichert gelten.

4.

Pindar[1]) spricht von ihm als dem Sohn einer Muse, wohl der Kalliope oder Melpomene; andererseits wird von Hymen aber auch als dem Sohn des Dionysos und der Aphrodite berichtet, während aus dem orphischen Sagenkreis die Version überliefert ist, Hymen habe nach dem Gesang religiöser Lieder anläßlich der Hochzeit der Ariadne die Stimme verloren, sei daraufhin entrückt, und später von Asklepios, dem Gott der Heilkunst, wieder erweckt worden.

Im 3. Band der im Vatikan[2]) aufbewahrten Mythographie heißt es: „Veneri et Baccho fingitur Hymenaeus, quia ob vini petulantiam libido excitari solet", wobei die Hinweise auf Rausch und Sinnenlust einigermaßen eindeutig seine ursprüngliche Zugehörigkeit zum dionysischen Bereich[3]) erkennen lassen.

Ferner tritt uns Hymen u. a. im Mythos der thessalischen Kolonie Magnesia (die 657 v. Chr. von den Kimmeriern zerstört wurde) entgegen — zufolge Suidas als dem Geliebten des Thamyris[4]), oder, nach dem ägyptischen Historiker Nonnos[5]), als Geliebten eben jenes Hesperos[6]), den das catullische Gedicht zu Beginn von Orffs „Trionfo" anruft.

Es ist dabei bedeutsam genug, daß bei diesem Dämon der Ehe das Motiv des Erotischen immer wieder in gleicher Weise auf die Knabenliebe[7]) ausgedehnt erscheint! Derselbe Thamyris, als dessen Geliebter Hymen geschildert wird — (später von Aristophanes in seiner Komödie „Thamyris" gehörig verspottet) — gehört wiederum dem thrakischen Mythenkreis um Orpheus[8]) an; von ihm wird jener berühmte Sängerkrieg mit den Musen und Sirenen im Pangaion-Gebirge[9]) berichtet, bei welchem der angeblich von Orpheus selbst geschulte

---

[2]) Windischmann, in Abh. d. Münchener Ak. d. W., IV, 2, 129.

[1]) Zum folgenden bes.: R. O. Schmidt, De Hymenaeo et Talasio, Kiel 1886.
[2]) Mythogr. vatic. III, 11, 2. [3]) Vgl. Schmidt, a. a. O. p. 51.
[4]) Schmidt, a. a. O. p. 20. [5]) Dionysiaka, 38, 137.
[6]) Usener, Pauly-Wissowa, Roscher: „Hesperos".
[7]) Vgl. Apollodor, I, 33. [8]) Borinski, Antike in Poetik u. Kunstth., II, 109.
[9]) Wilamowitz, Griech. Heldensagen, I, 1925.

Kitharode als der Unterlegene infolge Blendung eines seiner Augen einbüßte[10]). Dadurch war seine große Schönheit[11]), nicht weniger begeistert besungen wie diejenige des Hymen, zerstört, und, wie Geschehnisse und Figuren der Mythen so oft einander überschneiden: auch Thamyris wird, wie es von Hymen gleichfalls hieß, entrückt, „unter die Sterne versetzt".

Die an sich dualistischen Leitbilder Dionysos/Hymen und Appollon/Thamyris amalgamieren einander. Des weiteren deuten überdies starke Parallelen auf den bekannten Marsyas-Wettstreit hin; so ist es charakteristisch für die mythisch wuchernde Sagentradition, daß der dionysische Vorstellungskomplex von Liebe und allen Formen der Sinnenlust mit den apollinischen Merkmalen von Schönheit = Agon = Musik gleichzeitig in mehreren, von der Forschung nicht immer leicht zu unterscheidenden Gestalten konformiert.

5.

So mannigfaltig wie die Gestalt sind ihre Schicksale: Hymen ist einmal der Frühvollendete, „den die Götter lieben", eine Jünglingsgestalt von gleichsam magischer Schönheit, und ausgezeichnet stets durch einen merkwürdigen Doppelaspekt[1]) von höchster Freude und tiefster Trauer zugleich.

Ein andermal hingegen heißt es, er habe eine Schar von Jungfrauen aus Räuberhänden errettet, wobei man glaubt, diese Fassung als einen Mythos der Übergangszeit vom simplen Frauenraub zu gesitteterer Eheschließung deuten zu sollen. Ein Moment der Vermummung[2]), der Täuschung durch Frauenkleider — dazu im Zusammenhang mit den Eleusinischen Mysterien[3]) — spielt hier gleichfalls eine Rolle, und legt jedenfalls den Rückschluß auf jene eigenartige erotische Ambivalenz nahe, weil sie in so merkwürdig bezeichnender Weise auf die Gestalt des Hymen sich konzentrierte.

Schließlich erscheint als besonders sinngemäß die ebenso verbreitete Abwandlung, Hymen sei, jugendlichen Alters, an seinem eigenen Hochzeitstag gestorben: hier läge eine reine, für primitives Denken außerordentlich typische Mythisierung des faktischen Tatbestandes der Hochzeit vor, nämlich einfach eine solche der Zerstörung des „hymen" — hier im medizinischen Verstande — als Sinn dessen, was die Bibel das „Erkanntwerden des Weibes" nennt.

Uralt ist für die vorreflektive Vorstellungsweise auch die Assoziation Geschlechtsakt/Feuerentzündung: jener wird oft genug durch diese versinnbildlicht. Auch in Orffs Catull-Text ist des öfteren von Fackeln die Rede: „Manu pineam quate taedam . . ." etwa („Invocazione dell'Imeneo").

Woraus sich erklärt, daß in der darstellenden Kunst Hymen charakteristischer-

---

[10]) Robert, Nekyia (1842), bes. p. 67.
[11]) Nonnos, Dionysiaka 38—67.

[1]) Schmidt, a. a. O. p. 51.
[2]) Schmidt, a. a. O. p. 53.
[3]) Rohde, Der Griechische Roman, p. 47.

weise fast nie ohne das für ihn ja ungemein signifikante Attribut der Fackel[4]) erscheint.

Eine der eindrucksvollsten Abbildungen findet sich in der „Casa di Meleagro[5])", welche zu den besterhaltenen Ausgrabungen in Pompeji zählt: Hymen als ein schöner, lockenhaariger Jüngling, auf einen Altar gestützt, mit einem gelbfarbigen Mantel und der Fackel versehen, sowie eben jenem Kranz[6]), der ja heute noch als das Inbild bräutlichen Zustandes gilt.

Interessant ist, daß gerade der Kranz, gewunden aus den Blättern des apollinisch geheiligten Lorbeer, der „stephanos[7])", unerläßliches Sakralzeichen aller Hochzeitsfeste, der Sage nach eben wie Hesperos-Hymen „buchstäblich" unter die Sterne versetzt wurde: als dem heiligsten Symbol wurde ihm gar die ewige Würde eines Sternbildes zuteil. Hat der mytische stephanos doch jene strahlende Goldrosenkrone der Amphitrite zum Vorbild, mit deren Leuchtkraft Ariadne ihren Geliebten Theseus aus dem finsteren Labyrinth des gräßlichen Minotauros' herausgeleitete! Mit Kranz und Fackel hat denn ja auch in verallgemeinernder Form die bildende Kunst bekanntlich den Hymen nahe verwandten Cupido[8]) immer wieder dargestellt.

Gleichwohl ist der Unterschied bedeutsam: denn wo Hymen für das Ritual der Ehe im besonderen steht, symbolisiert Cupido nur in unverbindlicherer Weise eine recht vage, auf alles und jedes beziehbare, generelle Liebe.

6.

Andererseits ist aber „Cupido" bloß ein anderer Name für Eros[1]), den Sohn (und, neben den Chariten oder Grazien ständigen Begleiter) der Aphrodite; Eros und Aphrodite werden nun in dem von Orff seinem großen Schlußchor („Apparizione di Afroditi") unterlegten Euripides-Fragment beschworen, und das Werk endet schließlich apotheotisch mit dem Erscheinen der „Kypris[2])" selber.

Kypris wiederum ist eines der vielen Synonyma für Aphrodite[3]), die außerdem noch als Paphia, Amathusia, Idalia oder Kythereia — je nach den ältesten Stätten ihres Kults — auftritt. Daneben führt sie die Bezeichnung „Urania[4])", und als solche, wiewohl immer noch der gleichfalls himmlischen Mondsichel-Göttin Astarte nahe verwandt, von der philosophischen Spekulation später als eine „pneumatische" Gottheit reiner, keuscher Liebe festgelegt, sowie, sozusagen als deren Gegenteil, auch diejenige einer Aphrodite Pandemos[5]), worin einmal

---

[4]) Schmidt, a. a. O. p. 43.
[5]) Vgl. Helbig, Campanische Wandgemälde, Abb. 855.
[6]) S. auch: Catull, carmen 61, 6.
[7]) Schadewaldt, Griech. Sternsagen, 1956, p. 142 ff.
[8]) Schmidt, a. a. O. p. 71.

[1]) Vgl. Bei Pauly-Wissowa, Roscher, Usener.
[2]) W. H. Engel, Kypros, 1841.
[3]) J. J. Bernoulli, Aphrodite, 1873.
[4]) Herodian, 5, 6, 10.
[5]) Xenophon, Symposion, 8. 9.

mehr das Moment der Vereinigung, des Zusammenschlusses zu einem Ganzen vermöge des Eros, und damit ein positiv Zwischenmenschliches sich ausspricht.

Als Aphrodite Anadyomene[6]) ist sie die berühmte, an den Ufern von Kypros[7]) (Cypern) „Meerschaumentstiegene" (von „aphros" = „Schaum"), womit aber nur einer ihrer Herkunftsmythen gestreift ist.

Jedenfalls dürfte feststehen, daß ungeachtet nahezu unüberwindbarer Schwierigkeiten bezüglich der Analyse nach religiösen oder kultischen Gesichtspunkten (da die Darstellungsformen entweder ganz ineinander übergehen, oder aber bis zur völligen Selbständigkeit sich von einander lösen!), der Aphrodite-mythos eine Mischung von altorientalischen und hellenisch-religiösen Elementen darstellt. Vorbilder waren ohne Zweifel die phönizische Astarte[8]), die assyrische Istar, die syrische Aschera und die babylonische Mylitta[9]), sämtlich ursprünglich-urtümliche Mondgöttinnen, und als solche Förderinnen der vegetativ-animalischen Fruchtbarkeit[10]) überhaupt und der weiblichen speziell — leitete man doch seit Urzeiten die Entstehung des lebenswichtigen Taus und aller Feuchtigkeit vom Mond und seinen Dämoninnen her.

Der älteste bekannte Ort des Aphrodite-Kultus ist Paphos[11]) auf Kypros, wo die nachweisbar ältesten anthropomorphen Darstellungen sich finden, die z. T. sogar bis ins 2. Jahrtausend zurückgehen. Die Gestaltungen dieser Kultbilder weisen eine Art Assimilation von orientalischen[12]) und abendländisch-griechischen Merkmalen auf —, wie denn ja gerade das stets sehr lebhafte Cypern im frühen Altertum ein ausgesprochener Schmelztiegel war, in welchem die eindringenden griechischen Kolonisten gleichermaßen auf Orientalisches, Phönizisches und sogar Ägyptisches stießen.

Das uralte, Aphrodite-Kypris und ihrem weitverbreiteten Kult vorbehaltene Heiligtum ist auf zahlreichen erhaltenen frühen und auch römischen Münzen[13]) abgebildet: der Tempel, bereits von Homer[14]) erwähnt, hat rein orientalisches Architekturgepräge, und ähnelt interessanterweise in Art und Stil dem salomonischen in Jerusalem.

Allgemein geht die Annahme dahin, daß der asiatische Ursprung der Aphrodite[15]) durch Vermischung in hellenischem Geiste umgebildet wurde, d. h.: die Griechen hätten mit der Göttin auch die originär babylonisch-phönizischen Kultformen übernommen — zunächst in den kleinasiatischen Kolonien, sodann auf den Inseln, unter denen bald das große, bedeutende und stark bevölkerte Kypros sich zum Mittelpunkt im Kultus der Liebesgöttin kristallisierte: war doch der Oberpriester des Paphos-Heiligtums zugleich der Herr des Landes!

---

[6]) Platon, Symposion 178 B.
[7]) S. Engel, a. a. O.
[8]) Vgl.: Baudissin, Studien zur semitischen Religionsgesch., I, 241; ferner: Delitzsch-Smith, Chaldäische Genesis, 1876, p. 203 ff.
[9]) Duncker, Geschichte des Altertums, I, 220.
[10]) Strabon VIII, 343.
[11]) Chr. Blinkenberg, Le temple de Paphos, Kopenhagen 1924.
[12]) M. de Visser, Die nichtmenschengestaltigen Götter der Griech. 1900.
[13]) Bernhart, Aphrodite auf griech. Münzen, 1938.
[14]) Odyssee, VIII, 362 ff.
[15]) Gerhard, Mythologie, I, bes. p. 380.

Daß demgemäß der Name der Göttin von demjenigen der Insel abgeleitet sei, berichtet sowohl Sappho[16]) (u. a. in dem von Orff, „Sposa e sposo" benutzten Text, wo die Göttin als „Kyprogeneia" angerufen wird!), als auch Hesiod[17]) und Pindar[18]); auch Herodot[19]) und Pausanias halten das in ihren Berichten vom uralten Kult der Aphrodite auf Paphos für unangefochten.

Nonnos[20]) dagegen sieht in „Kypris" kein Ethnikon von „Kypros", sondern leitet vielmehr dieses von jenem ab, welche Annahme in neuerer Zeit eine Bestätigung fand: Enmann[21]) etwa sieht im Aphroditekult auf Cypern eine Pflanzung hellenischer Kolonisten, und erachtet den Namen Kypris als Derivativform von „Cumbra", einer altitalisch-umbrischen Gottheit; er gibt der Vermutung Ausdruck, daß beide Namen den Sanskritwurzeln „kap" (svw. „pneuma", „Seele") und „var" (= „umschließen") etymologisch entspringen, und daß demgemäß Kypris eigentlich die Bewahrerin der Toten sei, da ja nach dem ältesten Glauben Aphrodite die Séelen Abgeschiedener zu sich genommen habe, um sie dann wieder ins Licht zu senden. So soll sie bei den alten Italikern also Todes- und Liebesgöttin zugleich gewesen sein, stand demnach in stärkstem Bezug zu Zeugung und Neugeburt — ungeachtet der Tatsache, daß diese Version ja mit dem uralten und von Orpheus-Pythagoras[22])-Empedokles[23]) neubelebten Seelenwanderungsglauben sich berührt, ganz zu schweigen von der motivlichen Nähe des klassisch vergeistigten Seelenmythos bei Platon!

Wie dem auch sei: Euripides[24]) sah — im „Trionfi"-Schluß sogar verbunden mit erotisch-dionysischem Wahnsinn! — neben Pindar[25]), Sappho[26]), auch Bacchylides[27]) und vielen andern die Kypris ausschließlich als Liebesgöttin; Simonides[28]) und der Orphiker Musaios[29]) belegen sie zudem bezeichnenderweise ebenfalls mit dem Beinamen einer „daimonía", womit das Magisch-Zwanghaft-Unentrinnbare des dämonisierten Trieblebens ausgedrückt ist, und, ganz im Sinne der von Orff gewählten Texte, findet sich bei Anakreon[30]) überdies für die Aphrodite das Epitheton der „hymenaious krotousa", also der „Helferin zur Ehe und in derselben."

7.

Orffs „Trionfo" beginnt mit der catullischen Begrüßung des Abendsterns als traditionellem „Freund der Liebenden": schon vor der ersten Invokation des Hymen beginnt das Gedicht mit „Vesper adest . . .[1])"

---

[16]) Frg. 87.
[17]) Theogonie, 199.
[18]) Pyth. IV, 216.
[19]) I, 105.
[20]) Dionysiaka XIII, 435.
[21]) A. Enmann, Kypros und der Ursprung des Aphrodite-Kults, Petersburg 1886.
[22]) K. Kerenyi, Pythagoras u. Orpheus, 1941/1951.
[23]) Walter Kranz, Empedokles, 1950.
[24]) Eumeniden 213.
[25]) Frg. 217.
[26]) Frg. 5.
[27]) Frg. 27, 3.
[28]) Frg. 137.
[29]) Frg. 126 (Diels).
[30]) Frg. 4, 12.

[1]) Catull, carmen 62.

In der Mitte des erwähnten sapphischen[2]) Dialogs („Sposa e sposo") geschieht gleichfalls eine Beschwörung des abendlichen Sterns: „Hespere, panta fereis . . ."

Hesperos[3]) hat in der Tat zu Hymen=Aphrodite=Eros als gestaltgewordenen Göttern von Liebe und Ehe eine mehr als zufällige Beziehung: dem in der Liebeszeugung gestifteten Bund gibt das Gestirn die nächtlich=astrische Weihe.

Schon Hesiod[4]) scheidet Hesperos=Vesper, den „Noctifer" (Bringer der Nacht) vom Morgenstern, dem Kephalos oder „Lucifer", also dem — oft genug unwill=kommenen, und von Sappho häufig socherart geschilderten — Bringer des Lichtes, des Tages.

Die Genealogie deutet dabei sowohl auf Abend=(bzw. Morgen=)zeit wie Abend=(bzw. Morgen=)land hin: „Hesperien" war für die Griechen Italien, für die Römer Spanien, jeweils der „Westen der Welt", und die Lokrer, damals am Westrand des griechischen Reiches wohnend, führten den Abendstern im Staatssiegel. Möglicherweise läßt sich Hesperos ebenfalls etymologisch von Sanskrit „vas=a=tis" = (deutsch) „West"=Abend ableiten.

Hesperos ist bald der Bruder, bald der Sohn des Atlas, und somit — abge=sehen von der Verwandtschaft mit dem Komplex der Prometheussage — jener Hesperis verschwistert, die als Mutter der Atlantiden oder Hesperiden in den Mythos einging — jener Hüterinnen der berühmten goldenen Äpfel der Hera.

Als Planet ist er bemerkenswerterweise der Stern der Aphrodite, und schon laut Pythagoras und Parmenides mit dem Stern „Phosphoros" identisch. Da indes Morgen= und Abendstern ja niemals gleichzeitig am Himmel erscheinen, so hat die Sage sie mit dem geteilten Leben der beiden Dioskuren Kastor und Polydeukes in Verbindung gebracht, eine Personifikation von etwas zugleich Identischem und Getrenntem. So besagen es die „Metamorphosen" des Ovid[5]) und Catull[6]); einmal Gestalt geworden, schildert der Mythos auch diese beiden gern als geflügelt — Flügel bedeuten immer die göttlich=pneumatisch übergeord=nete Gewalt — und mit Fackeln —, sie sind also schon äußerlich mit Eros und Hymen nahe verwandt. Sowohl mit diesen Merkmalen wie den sehr ähnlichen erotisch=siderischen Motivierungen nach bekundet sich eine frappierende Paralle=lität zu dem ganz äquivoken Ganymed=Mythos[7]); auch dieser Liebling des Zeus ist, ins Sternbild des Wassermanns projiziert, am Himmel verewigt. Der kosmische Zusammenhang mit Hesperos als Sternname wirft denn auch ein Licht auf die Entrückung unter die Sterne, welche angeblich dem Hymen wider=fuhr — er galt ja seinerseits als des Hesperos' Geliebter. Vielleicht, Ganymed inbegriffen, eine mannigfache Überschneidung durch nachträgliche mehrfache Ausdifferenzierung einer einstmals homogenen Mythengestalt?

---

[2]) Frg. 133 (Bergk).
[3]) Vgl. Usener, a. a. O. sowie: Wilamowitz in Hermes, 1883, p. 416 ff.
[4]) Theogonie, 381.
[5]) XV, 271.
[6]) Carmen 62, 26.
[7]) Vgl. O. Jahn, Archäolog. Beiträge (Rhein. Mus., N. F. 4, p. 399 ff.).

8.

Der Name des Hymen wird in den Orffschen Texten genau 100mal angerufen; ob diese Zahl beabsichtigt ist oder nicht, entzieht sich unserer Kenntnis. Aufschlußreich ist jedoch, daß die Anrufung insgesamt 25mal in der jeweils vierfachen Wiederholung — bei Sappho und Catull in derselben Weise, wie es am aristophanischen Beispiel deutlich wurde — sich ereignet.

Die heilige Vierzahl, die „Tetraktys[1])", ist ja — ausdrücklich seit Pythagoras — jenes Mystikum, welches Höchstes mit Tiefstem vereinigen soll; die Zahl der Weltwurzeln, Himmelsrichtungen und Elemente nicht weniger als, lange vor den Pythagoreern!, die geheiligte Zahl urtümlicher mittelmeerischer Mutterrechtskulturen (Kybele=Demeter=Persephone)[2]).

Für den Pythagoreismus aber bedeutet die Vier ein apollinisches Ordnungsprinzip[3]) der göttlich=wirklichen Lebenswelt, und, namentlich wenn sie als Zehn auftritt (1 plus 2 plus 3 plus 4), den Inbegriff der Weltharmonie schlechthin. So könnte, in Erinnerung daran die Orffsche Festlegung von 10mal 10 oder 25mal 4 als Anzahl der Beschwörungen des Hymen zugleich den abermaligen Ausdruck für den begrenzenden Ordnungswillen zum Kunstwerk bekunden, in dessen Gesetzen der Gehalt eines primär orgiastischen Brauchtums gezügelt sich manifestiert, wiewohl gewissermaßen diese Formung ja bereits in den Originalgedichten geschah!

Wie die vorsapphischen Hymenaien im einzelnen strukturiert waren, ist unbekannt, aber ihr Wesenszusammenhang mit der Demeter= und Dionysosreligion legt den Analogieschluß mit dem Gehalt der sog. „Orphik[4])" nahe: ähnlich wie in den Mysterien des orphischen Seelenkults handelt es sich in den Hymenaien um ein in Göttervorstellungen (Hymen=Eros=Kypris) substantiiertes Lebensprinzip (Zeugungs=Ehe), und die Teilhabe eines Kollektivs (demos=komos) an ihm durch die harmoniestiftende Macht von Zeremoniell und Musik (Hymenaien). Eine mystische Vergottung hat auch hier statt: die enthusiastische Ek=stase angesichts der sich zeigenden Gegenwart eines Gott=Dämons läßt diesen anstelle des Bewußtseins treten, sodaß diese Vergottung des Zeugungsaktes auf eine paradoxe Weise zugleich konkret=wirklich und ästhetisch gebändigt erscheint.

9.

Die an Hymen apellierenden Hochzeitsgesänge sind reiner Volksbrauch. Die Heldensage berichtet von ihnen nichts, und auch an den Fürstenhöfen scheint

---

[1]) A. Delatte, Etudes sur la littérature pythagoricienne, 1915, 144, 249.
[2]) J. Bayet, La Sicile grecque, Paris 1930.
[3]) K. Kerenyi, a. a. O.
[4]) Vgl. die teils widersprechenden Darstellungen bei: Wilamowitz: Glaube der Hellenen, II, bes. p. 202 (1932); Nilsson: Geschichte der gr. Religion, I, 1941; J. R. Watsmough, Orphism, Cambridge 1934.

dieses Ritual frühen Volkstums unbekannt gewesen zu sein. Selbst Bacchylides, der nächst Pindar größte Chorlyriker des 5. Jahrh., kennt Hymenaien anscheinend nicht.

Man kann schwerlich umhin, mit Huizingas „Betrachtung der Kultur sub specie ludi[1])" auch die Hymenaien zumindest ihrer Essenz nach der so verstandenen Sphäre des Spiels zu koordinieren, nachdem ja ihre Zugehörigkeit zu derjenigen des Festes, „das mit nichts anderem in der Welt zu verwechseln ist[2])", außer Frage steht. In ihnen erweisen sich viele Bedingungen des Spiels als erfüllt: die konkrete „Scheidung in Scharen von Jünglingen und Mädchen, die bei den Festen ... einander in rituellen Formen durch Wechselgesang und Spiel anlocken[3])", der Ablauf zwischen den Polen Ausgelassenheit und Verzückung, und, insgesamt ein kosmisch bezogenes Geschehen agonaler Natur, das nicht bloß als Repräsentation, sondern als Identifikation das Geschehene (hier: den hieros gamos) wiederholt, „rather methetic than mimetic[4])"; und zwar in „Ordnung, Spannung, Rhythmus und geregeltem Wechsel[5])" als den typischen Merkmalen von Spiel. Das in den Hymenaien sich offenbarende Brauchtum ist wohl auch im Prinzip des Wettstreites sakral verwurzelt[6]), und somit gemeinsamen Ursprungs mit jenem uralten Arkanspiel öffentlichen Wetteifers, dem „psogos", von dem Werner Jäger[7]) berichtet.

Der Kultus selbst geht auf absolut Urtümliches zurück, auf die Sage von der Ur-Hochzeit, vom „hieros gamos[8])", und dem dazugehörigen hieratischen Gesang der Moiren. Seit diesem Ur-mythos von der kosmogonischen Ehe, in der die Gaia selber sich den Partner, den Uranos, gebiert, ist allerdings das Motiv der Götterhochzeit durch viele spätere Spielarten des Mythos verfolgbar, sei es als Vorbild der Zeus-Hera- oder Peleus-Thetis-Hochzeit[9]), oder, wie von dem byzantinischen Neuplatonisten Proklos überliefert, als dasjenige der Hochzeit des Bacchos mit der Althaia[10]).

Gingen die bisherigen Betrachtungen zu Komponenten der Hymenaien von rein griechischen Traditionsformen aus, so besteht nichtsdestoweniger, wohl auf Grund noch früherer altmediterraner gemeinsamer Wurzeln, außerdem eine enge Verbindung zu den Hochzeitsliedern der Etrusker, den sog. „Fescennien[11])", offenbar so geheißen nach der alten Stadt Fescennium[12]) im südlichen Etrurien, die sich bei dem relativ späten Plinius[13]) immerhin als unter den noch bestehenden Orten verzeichnet findet.

Diese etruskischen Gesänge sind ebenfalls eine Mischung aus Kultbrauch[14])

---

[1]) Homo ludens, 1956, p. 12.
[2]) K. Kerenyi, Vom Wesen des Festes, 1938, bes. p. 59 ff.
[3]) Huizinga, a. a. O. p. 58.
[4]) Harrison, Themis, 1912, p. 125.
[5]) Huizinga, a. a. O. p. 48.
[6]) Olympica, VIII, 92.
[7]) PAIDEIA, I, p. 168 ff.
[8]) Vgl. Lipps, Hieros Gamos.
[9]) R. Reitzenstein, Die Hochzeit der Thetis und des Peleus, in: Herm. XXXV, p. 73 ff.
[10]) S. unter Hymen (Jolles) in Pauly-Wissowas R. E.
[11]) Vgl. Deecke, Die Falisker, 1888, bes. p. 111.
[12]) S. F. Leo, in Herm. XXIV, 1889, und XXXIX, 1904.
[13]) III, 25.
[14]) A. Rossbach, Römische Ehe, 1853, p. 340.

und scherzhaft-frecher Ausgelassenheit. Livius[15]) berichtet von „Fescennini alternus versibus" bei ländlichen Festen (s. auch Catull/Orff in „La sposa viene condotta alla camera nuziale": „ . . . ne diu taceat procax fescennina iocatio . . .") und in diesen vermeinte dann Horaz[16]) sogar, vermutlich infolge irrtümlicher Übernahme der aristotelischen Ursprungstheorie des Dramas auf italisches Gebiet, geradezu die Vorstufe der dramatischen Poesie zu erkennen.

Dennoch ist nicht zu leugnen, daß Fescennien wie Hymenaien schon ihrer Fest und Spielfunktion zufolge doch recht eindeutig bereits auf das spätere Phänomen der Komödie vorweisen; sie stellen eine Art „homologen Uraffekts[17])" derselben dar.

Denn die etymologischen Bestandteile des Begriffes „Komödie" sind ja bekanntlich diejenigen von „komos" (= „Fest-Haufe") in Verbindung mit „odé" (= „Gedicht, Gesang"). Daher müssen diese Bedingungen zumindest in jenen Liedern des Hochzeitsbrauchtums als völlig erfüllt angesehen werden. Die Hochzeitsgäste als Ausführende der Hymenaien, sind ein „Fest-Haufe" katexochen, und die Beschwörungen des Hochzeitsgottes vollziehen sich zwar in der Archaik noch nicht in von Dichtern geformten, wohl jedoch in vom Volksmund überlieferten Kultliedern, noch dazu in rein dialogischer Form, im Wechselgesang. Das Lebensbejahende, die „suprarationale" Gegenwart eines göttlichen Dämons und, in der traditionellen Verspottung, auch das Belächeln eines Unabwendbaren[18]), nach Kindermann unerläßliche Elemente in der Symptomatik dessen, was später als Komödie auftreten wird: alles das scheint in den verschiedenen Ausprägungen von selbst vorliterarischen Hymenaien, da diesen ihrem Wesen nach inhärent, doch gleichsam in nuce vorgeformt.

10.

Die erste vorhellenistische literarische Fixierung von Hymenaien bilden die sog. „Epithalamien[1])" (von „thalamos" = Schlafgemach, Frauensaal, Ehezimmer, Liebesraum usw.) der großen frühgriechischen Dichterin auf Lesbos, Sappho[2]).

Orff hat über einen unermeßlichen Zeitenabgrund hinweg erneut die Stimme der Sappho hörbar gemacht, jener einzigartigen Frau, des ersten Menschen überhaupt, der in Europa die Liebe ausgesagt hat. Sie „leistete die Liebe im Lied, und hat . . . in ihrem nicht mehr verlierbaren Wort . . . das Menschliche im Weiblichen verwirklicht[3])."

In den Mädchenbünden von Lesbos, den „thiasoi", finden sich ehemals archai-

---

[15]) VII, 2, 7. [16]) Epistolae, II, 1.
[17]) S. Heinz Kindermann, Meister der Komödie, 1951, bes. p. 12, 14.
[18]) Kindermann, a. a. O. p. 19.

[1]) Hierzu bes.: Usener, Kleine Schriften, IV, 308 (1913).
[2]) Wilamowitz, Textgeschichte der griech. Lyrik, Göttingen 1901.
W. Schadewaldt, Sappho, Potsdam 1951.
[3]) Schadewaldt, a. a. O. p. 191.

sche Hochzeitsbräuche vom weiblichen Aspekt her zu hoher Kultiviertheit im Sinne einer „habrosyne" verfeinert. Was in Vorzeiten im Dienste der Kypris bis zum Prostitutionskult durch Opfer der Jungfräulichkeit ging — in Paphos gab es 1000 „Hierodulen[4])"! — (und darin ein weibliches Gegenstück zur langen Tradition der frühhellenischen Männerbünde[5]), von den kretischen, thrakischen[6]) und spartanischen Jünglingsweihen bis zu im Kybele-Kult verhafteten phrygischen Entmannungs-Riten[7])), das ist nun den sapphischen „Dokumenten einer neuen Offenbarung Aphrodites[8])" gewichen. Die Lieder der Sappho durchzieht ein „vertraut weiblich-freimütiger Ton von Innigkeit und gerader Herzlichkeit", der sich zum erstenmal in der „neuen, unerhörten Fähigkeit, Ich zu sagen[9])" ausspricht. In Sappho „ward ein liebenswürdiges Stück Aphrodite-Welt zur Poesie"[10]).

Auf diese erste lyrische Vergeistigung hochzeitlicher Bräuche überhaupt, um die Wende vom 7. zum 6. Jahrh. entstanden, rekurriert Orff: für den „Corteo Nuziale" und den ersten, wundervollen „Sposa e sposo"-Zwiegesang[11]), sowie aus Anlaß der schicksalhaften Metamorphose in der schließlich stattfindenden Vereinigung („Canto dei novelli sposi dal talamo") übernimmt er die fragmentarisch erhaltenen Originaltexte[12]), die trotz dieses ihres torsohaften Charakters Lyrik von einmaliger, unverwechselbarer Schönheit darstellen.

Über die klassische Zeit hat die tragische und komische dramatische Dichtung der griechischen Antike der Form des Hymenaios sich bemächtigt — neben der zitierten Belegstelle des Aristophanes sei beispielshalber noch verwiesen auf die euripideischen „Troerinnen[13])", wo in schaurig-tragischer Großartigkeit Kassandra selber ihren Hymenaios sich darbringt, und auf den wiederum an den Ur-mythos vom „hieros gamos" anknüpfenden, hieratischen Hymenaien-Schluß der „Vögel" des Aristophanes.

Wie im Großen, so erwies auch hinsichtlich dieser nunmehr dichterisch sanktionierten Form die römische Literatur vor der Zeitenwende sich als die legitime Erbin des mittlerweile blutleer dahingesunkenen Hellenismus —, aus welchem indes schöne Beispiele für Hymenaien, so aus der bukolischen Dichtung[14]), erhalten sind. Theokrit[15]) übernahm sapphische Formen für einen Hymenaios zur Schilderung der Menelaos-Helena-Hochzeit, und nach gleichem Modell finden wir Hymenaien bei Kallimachos[16]).

---

[4]) Strabon, 378.
[5]) Schurtz, Altersklassen und Männerbünde, 1902, sowie: W. Guthrie, Orpheus and Greek Religion, London 1935.
[6]) K. Kerenyi, Pythagoras und Orpheus, 1941/51, p. 56.
[7]) S. bes. Catull, Carmen 63, Attis.
[8]) Schadewaldt, Shappo, p. 17.
[9]) Ebda., p. 14. [10]) Ebda., p. 17.
[11]) Kontamination v. Sappho: Frg. 122, 123, 138 usw.
[12]) Numerierung nach: Bergk, Poetae lyrici Graeci, 1843.
[13]) Vers 308 ff.
[14]) Wilamowitz, Textgesch. d. Bukoliker (1906), p. 88.
[15]) Paignia, 29, 30.
[16]) Hymn. I., 2 und 95, ferner: Aitia 1011/43.

Im 1. Jahrhundert v. Chr. begegnen wir den bedeutenden, einheitlichen Gestaltungen durch Catullus[17]), von denen die wichtigsten als Textgrundlage für seinen „Trionfo di Afrodite" nunmehr von Orff unberechtigter Vergessenheit entrissen wurden.

In Catull, einem der sog. „jungrömischen" Meisterpoeten, vereinigen sich Persönlichkeitsgefühl und eine fast schon psychologisierende Analytik des Menschenherzens mit einer zum „l'art-pour-l'art" neigenden, gelehrten Bildungs-Kunst. Seine Carmina[18]), geprägt vom unauslöschlichen Erlebnis seiner enttäuschten Liebe zu der ebenso schönen und geistreichen wie verworfenen Clodia, die er in Anspielung auf Sappho „Lesbia" taufte, bewegen sich innerhalb einer reichen Gefühlsskala von sprühender Herzlichkeit und harmloser Offenheit in erotischen Belangen jeder Observanz bis hin zu einem Pessimismus der düstersten Farbe. So bunt und so wechselnd wie die Inhalte seiner Gedichte sind deren Formen; aber Catull beherrschte aufs kunstvollste auch die verwickeltsten der alexandrinischen, am Hellenismus exemplifizierten Metren[19]).

Von Catull griff — über Ovidius als Mittler — noch Seneca[20]) den Hymenaios auf, und verwendete ihn in seiner „Medea"-Tragödie.

Dem ersten großen „Trionfo"-Chor liegt der sog. „hexametrische Hymenaios", carmen 62, zugrunde —, ein Idealfall eines solchen Gesanges, wenn er auch wohl ursprünglich nicht als vor dem thalamos sich abspielend gedacht sein mag, und außerdem in seinen inhaltlich etwas frivolen Wechselchören um den Wert der Jungfräulichkeit wohl rein römische Verhältnisse beschreibt. Dennoch steht im Hintergrund dieses übrigens von Herder[21]) erstmalig im Originalversmaß übertragenen Gedichtes die Erinnerung an frühe Hymenaien, die Catullus von Sappho, Kallimach und Theokritos her bekannt gewesen sein mochten: die Erwähnung des thessalischen Grenzgebirges Öta, des Hesperos sowie die Beibehaltung der Wechselchöre von Jünglingen und Jungfrauen deuten auf Zusammenhänge mit uralten phrygischen Kulten hin. Ebenso der durch Sappho angeregte Sachverhalt, daß die Braut allein in der Kammer zu warten hat, bis der Abendstern[22]), der Hesperos, erscheint, der dann als Morgenstern, Phosphoros, wieder heraufziehen wird, und mit ihm die Wecklieder, welche die früheren Gefährten der Jungvermählten im Morgengrauen vor dem thalamos singen.

Zum zweiten handelt es sich bezüglich Orffs großem Mittelteil „Invocazione dell'Imeneo" bei Catulls Text um den seines dem frühgriechischen Dichter Glykon nachgeahmten Versmaßes wegen so genannten „glykoneischen" Hymenaios. Dieser deutet sowohl auf griechische wie auf römische Züge hin; jene enthüllen sich uns in den stereotyp fortgesetzten, tetraktyschen Anrufungen, während die Betonung von Familie und Treue, wie auch die sinnlichen, ja, lüster-

---

17) Vgl. O. Immisch, Catull's Sappho, 1933.
18) S. Catullus, Carmina, ed. Fabian, 1955.
19) Vgl. bes.: Catullus, Dichtungen, deutsch und ed. Mauriz Schuster, Wien 1949.
20) Seneca, Opera, ed. Usener, 1912/13.
21) Schuster, a. a. O. p. 202.
22) Wilamowitz, Hellenistische Dichtung, II, 283.

nen Allusionen auf Liebesakt und Brautbett, und vor allem der wohl typisch italische Zug der Verhöhnung des jungen „concubinus" des Bräutigams eher römische Eigenschaften darstellen.

Von den duftigen Versen dieses carmen 61 sind so manche der mit antiker Offenheit beschriebenen Einzelheiten der prüden Bedenklichkeit von „um ihr Seelenheil besorgten Abschreibern[23])" zum Opfer gefallen. Auch Orff verwendet — aber wohl nur aus technisch zeitlichen Gründen — nicht alle der insgesamt 235 Verse. Hervorzuheben sind die zahlreichen, refrainartig wiederkehrenden Anrufungen des Hymen, die ihn hier als Sohn der Urania(!), wohnhaft am (böotischen) Helikon, beschwören, sowie die Erwähnung der seit altersher unerläßlichen Requisiten Fackel und Kranz. Daß der nunmehr verjagte Geliebte (pathicus) des Bräutigams den Burschen des Hochzeitsgefolges Nüsse zuwerfen muß, ist wohl das obsolete Relikt eines sehr alten Fruchtbarkeitszaubers.

Bei Catullus ist eine äußerst geschickte, ja, beinahe raffinierte Verquickung der mehr lyrischen Partieen mit der Schilderung ritueller Vorgänge zu beobachten; die Dichtung ist virtuos, aber dafür, wenn auch nie gekünstelt, so doch gewissermaßen „alexandrinisch" geworden.

So hat sich in dem Römer Catull, dessen ein Historiker wie Mommsen und ein Dichter wie Mörike so liebevoll und verständnisinnig gedacht haben — eine Idealstufe vollendet: ein ursprünglich gestaltlos-anonymes Dyonisisches aus mythischem Volksbrauch ist nunmehr in der souveränen poetischen Bewältigung vermöge immer mehr vervollkommneter gestalterischer Mittel auf seiner äußersten appolinischen Höhe angelangt.

Desgleichen aber wurde dieser aus den nebelhaftesten Tiefen des Mythos heraufsteigende Kult, unbeschadet seiner unzähligen Mutationen, noch in einer hochzivilisierten Zeit, auf dem Gipfel der bürgerlich-humanistischen Poesie, als schließlich dem römischen Empfinden unverändert geistesverwandt, von diesem auch noch immer bereitwillig rezipiert.

Orffs Verdienst besteht darin, ein hier auf seine mythologischen Provenienzen hin beleuchtetes, eigentlich kleines Ingrediens des großen Zusammenhanges abendländischer Humanitas, wie die Hymenaien es darstellen, durch grandiose szenische Neuformung wieder zu imposanter Geltung gebracht zu haben. —

---

[23]) Schuster, a. a. O. p. 198.

THEATERFESTE DER MEDICI

Von Alois M. Nagler (New Haven)

I. Das Hochzeitsfest Cosimos I.

Anlaß der Festlichkeiten: die Hochzeit Cosimos I. mit Eleonore di Toledo[1]).

Der Festkalender für 1539

6. Juli: ein allegorischer Trionfo im zweiten Hof des Medici-Palastes in der Via Larga.

9. Juli: Aufführung der Komödie „Il Commodo" des Antonio Landi mit Intermedien von Giovambattista Strozzi (il vecchio), im selben Cortile.

Der Einzug der Braut

Eleonora, die Tochter des Vizekönigs von Neapel, war mit sieben Galeeren in Livorno gelandet. Als sie toskanischen Boden betrat, wurde die Braut vom Erzbischof von Pisa im Auftrag des Herzogs begrüßt, ehe sie nach Pisa weiterreiste und mit dem Herzog zusammentraf, der ihr auf halbem Wege mit seinem Hofstaat entgegenkam. Durch das mit Triumpfbogen festlich geschmückte Pisa, am Spalier der Einwohner vorbei, ging es über Empoli weiter nach Poggio, wo man ein paar Tage rastete. Der Einzug in Florenz erfolgte durch das Prato Tor, wo Il Tribolo einen imposanten Triumphbogen errichtet hatte[2]). Die Hauptfigur stellte die Fruchtbarkeit dar, die mit ihren fünf Kindern zwischen Sicherheit und Ewigkeit stand. Als die Braut den Bogen erreicht hatte, sang ein Chor von 24 Stimmen ein Madrigal, dessen Text als Devise in den Bogen eingemeißelt war: „Ingredere ingredere foelicissimis auspiciis urbem tuam Helionora ac optimae prolis foecunda ita domi similem patri foris avo sobolem producas ut Mediceo nomini eiusque devotissimis civibus securitatem praestes aeternam". Das Thema von Tribolos Statue: Fruchtbarkeit, Sicherheit, Ewigkeit war damit auch musikalisch ausgewertet. Die Komposition stammte vom Kapellmeister des

[1]) Primärquellen: [Pier Francesco Giambullari] Apparato et feste / nelle noze dello Illv / strissimo Signor Duca di Firenze, et del / la Duchessa sua Consorte, con le sue / Stanze, Madriali, Comedia, / et Intermedij, in / quelle reci / tati. / M. D. XXXIX. Außerdem die Vasari-Viten des Niccolo, genannt Il Tribolo, und des Bastiano di San Gallo. Bilddokumente liegen nicht vor.

[2]) Eine detaillierte Beschreibung in Giambullari, S. 6—15.

Herzogs, Francesco Corteccia, Kanonikus der Basilika von San Lorenzo[3]). Der Zug bewegte sich zur Kathedrale. Nach dem Empfang durch den Erzbischof ging es weiter zur Piazza di San Marco, wo Tribolo ein Reiterstandbild des Giovanni de' Medici errichtet hatte, eine Darstellung des feurigen Medizeers, wie er von seinem 13 Ellen hohen Streithengst aus seine Feinde niedermäht[4]). Dann strebte der Zug dem Palazzo de' Medici in der Via Larga zu. Wir ignorieren hier Tribolos Fassadenschmuck und begeben uns gleich in den zweiten Cortile, dem Schauplatz für den allegorischen Trionfo und die Aufführung von Landis Komödie.

Viele Künstler hatten zur Ausstattung des Hofes beigetragen, der mit einem künstlichen Himmel aus hellblauem Boy („Cielo di Cilestri rouesci") überspannt war[5]). Unter dem Himmel hatte Bastiano di San Gallo, genannt Aristotile, einen ornamentalen Wappenfries gemalt[6]). Die Bühne war an der Nordseite aufgerichtet. Die Tafel für das Brautpaar und die Ehrengäste stand am Südende gegen einen Hintergrund von karmesinrotem Atlas mit Goldfransen. Zwischen den seitlichen Loggien und der Bühne hatte man neue Gemälde angebracht, sechs auf jeder Seite. An der Ostwand die folgenden Szenen[7]): Cosimo des Großen Rückkehr aus dem Exil (von Bacchiacca gemalt), der Besuch Lorenzos in Neapel (von demselben Maler), der Besuch Leos X. in Florenz (von Pier Francesco di Jacopo di Sandro), die Einnahme von Abbiategrasso durch Giovanni delle Bande Neri (vom gleichen Maler), die Krönung Karls V. in Bologna durch Clemens VII. (von Domenico Conti gemalt, der sich damit allerdings blamierte), Herzog Alessandro in Neapel (von Bronzino, nach Vasaris Urteil das schönste Gemälde in dieser Serie). An der Westseite befand sich gegenüber der Rückkehr des Cosimo eine Darstellung der Geburt Cosimos I. (von einem ungenannten Künstler). Daran schlossen sich die folgenden Gemälde: die Verleihung der Herzogswürde an Cosimo (von Francesco Salvati entworfen, ausgeführt von Carlo Portelli), eine Szene aus dem 20. Buch des Livius (Künstler unbekannt), die Einnahme von Monte Murlo (von Antonio di Donnino), ein Bild Cosimos I. mit allen Insignien seiner Würde (von dem Venezianer Battista Franco) und schließlich die Heirat des Herzogs in Neapel (von Bronzino, wiederum das schönste Bild in dieser Reihe).

Toskanische Revue

In diesem festlich geschmückten Hof fand am 6. Juli nach einem Bankett die Aufführung des allegorischen Trionfo, einer Art toskanischer Revue statt. Dafür hatte Tribolo alle Kostüme nach Ideen des Giovambattista Strozzi entworfen[8]).

[3]) Vgl. Ghisi, Feste musicali della Firenze Medicea, S. XIX.
[4]) Die florentiner Elle (braccio) entspricht 58 cm.
[5]) Giambullari, S. 22.
[6]) Vasari, Vita des Bastiano di San Gallo.
[7]) Zum Folgenden vgl. man Giambullari, S. 25—29 und Vasari, Bastiano di San Gallo.
[8]) Nach Vasari, Leben des Niccolo, genannt Tribolo.

Zunächst erschien vor den Tischen der Festgäste ein Apollo in Begleitung der Musen[9]). Sein Kostüm war aus karmensinrotem Taffet und golddurchwirktem Zindel; der Gürtel in den Farben des Regenbogens; ein Lorbeerkranz auf dem goldenen Haar. Von den Schultern hing ihm ein Bogen; an der Seite hatte er den Köcher. In der Linken hielt er eine Bratschenlyra, in der Rechten den Bogen.

Thalia kam in einem hellblauen Seidenkostüm mit einem Gürtel aus Olivenzweigen. Im krausen Haar steckten Thymianblüten und etliche Zierbienen. Die Kopfbedeckung gleichfalls aus gelber Seide und von antikem Zuschnitt, geschmückt mit Kristallen, Beryllen und einer Girlande aus Verbenen; ein Chamäleon bildete den oberen Abschluß des Kopfputzes. Vom Hals hing der Muse eine Perlenschnur mit einem Scarabaeus als Pendent. Über der Brust trug die Muse ein Pantherfell. Die Fußbekleidung wär aus Katzenfell geschnitten. Auf jedem Fuß als Zierde ein Krebs. In der Rechten hielt sie eine Trompete, in der Linken ein Wappen: auf hellblauem Grund in goldenen Buchstaben THALIA.

Euterpe: gelbgrünes Kleid, Schlangengürtel, ein Hyänenfell über der Brust. Majoranblüten im langen Haar. Als Kopfbedeckung ein geflügelter Hut mit Agaten, Topazen und einem Gewinde von Pimpinelle; obenauf ein Papagei. Gelbgrüne Halsperlen. Schuhe aus Affenfell. Knapp unter den Knien ein paar Affenköpfe. Die Dulzflöte in der Rechten, in der Linken ein Wappen mit Judenkirschbaumblättern, einem Stieglitz und einer Nachtigall, Kennzeichen der Muse des lyrischen Gesanges.

Erato: üppiger gekleidet als ihre Vorgängerinnen und stark parfümiert. Die Muse der Liebesdichtung trug ein Seidenkleid, dessen Farbe unser Berichterstatter nicht verrät. Zindelverzierungen umflatterten den Körper. Die Brust bedeckte das weiße Fell eines Ziegenbockes. Sie trug den Gürtel der Venus. In den goldenen Haaren steckten Myrthenblüten. Die antike Kopfbedeckung aus lohfarbenem Atlas war mit Gold, Smaragden und Rosen verziert; auf der Spitze der Zweig einer roten Koralle. Die Fußbekleidung aus Kaninchenfell. In der Rechten eine Violone, in der Linken das Wappen mit Schwalben, Bachstelzen, Blüten des Granatapfelbaumes und Rosen.

Melpomene: Kostüm aus Goldstoff und karmesinroter Seide. Ein Gürtel aus frischen Heliotropblüten mit eingearbeiteten Halbedelsteinen. Quer über der Brust das Fell eines jungen Löwen. Am unteren Rand des Gewandes ein goldener Saum mit eingestickten Musikinstrumenten. Im Haar Jasminblüten und eine Cederngirlande. Als Kopfputz fünf Reihen von Orgelpfeifen, die sich zu einem helmartigen Aufbau vereinigten. Schuhe aus Luchsfell. Auf jedem Fuß eine Scarabäengemme. In der Rechten eine Querpfeife. Im Wappen führte die Muse der tragischen Dichtkunst Päonien, Verbenen und 2 Paviane.

Clio: dunkelrotes Atlaskostüm mit roten Zindelverzierungen. Den Gürtel bildeten Scammonien und Eisenhutblüten. Über der Brust ein Leopardenfell. Die Muse der Geschichte hatte dunkelrote Haare unter einer Art Sturmhaube aus rotem Atlas. Amethysten und Diamanten als Kopfputz, gekrönt von einem

---

[9]) Zum Folgenden vgl. Giambullari, S. 31—64.

Specht. Die Schuhe aus Wolfsfell, auf jedem ein kleiner Wolfskopf. Als Instrument die Flöte. Als Wappenemblem ein Mäusedorn.

Terpsichore: in gelber Seide mit maurischen Knoten aus Silberzindel. Als Gürtel eine Weinrebe. Über den Schultern ein Hirschfell. Ein antiker Helm aus gelber Seide, geschmückt mit Saphieren und Hyazinthen. Der Helm war mit Eichenlaub umwunden und wurde durch einen Adler gekrönt. Die Schuhe aus schneeweißem Lammsfell. Als Instrument die Laute. Emblem im Wappen: zwei Rebhühner in einer Ährengirlande.

Polyhymnia: in mit schwarzer Seide durchwirktem Goldbrokat. Gesamteffekt eine leuchtende Bleifarbe, übersät mit dunklen Jaspissen. Quer über die Brust eine Jägertasche aus Hasenfell. Die pyramidenförmige Kopfbedeckung aus drei Reihen geflügelter Engelsköpfe; in jeder Reihe kleine Spiegel, maurische Knoten und winzige Goldschleifen. In der Linken ein Serpent, in der Rechten das mit Pinienzweigen geschmückte Wappen.

Urania: in blauem Zindeltaffet, besät mit goldenen Sternen und Sternbildern. Den Zodiak quer über der Brust. Hellblaue Haare unter einem blauen Barett. Als Kopfschmuck ein Amor mit verbundenen Augen. Die Muse der Astronomie hielt ein Kornett.

Calliope: in weißem Leinengewand mit aufgestickten kabbalistischen Zeichen. Darüber ein Obergewand aus feinstem Silberzindel. Weiße Haare geschmückt mit den Symbolen der Fixsterne. Ein weißer Steinbock als Helmzier. Auch die Beinkleidung in weiß mit schwarzen Ornamenten. Als Instrument führte die Muse einen Rebec.

Das Konzert eröffnete Apollo mit einer Auforderung an die Musen, die Hochzeit Cosimos zu feiern. Die Musen gehorchten, indem sie ein von Corteccia komponiertes Madrigal sangen: „Saro e santo Himeneo[10])". Statt Hymenaeus erschien jedoch Flora umgeben von fünf Nymphen und den zwei Flüssen Arno und Mugnone. (Zwei der Nymphen vertraten übrigens die Flüßchen Elsa und Sieva.) Die einzelnen Kostüme zu beschreiben wäre ermüdend, aber es verlohnt sich doch, einen Blick arf Floras Ausstattung zu werfen[11]). Sie trug ein schweres Brokatkleid mit einem unter dem Gürtel herumlaufenden Band, auf dem die verschiedenen Instrumente der freien und mechanischen Künste aufgestickt waren. Ihr goldenes Cape war mit roten Bällen geschmückt. Auf jeder Schulter hatte sie einen Löwenkopf, und von jedem Löwenmaul nahm ein silberner Schleier seinen Ausgang. Die langen Haare, von Blumen durchwirkt, fielen auf die Schultern herab. Als Kopfbedeckung ein mit Juwelen besetztes Herzogsbarett. Der kaiserliche Adler bildete die Spitze und senkte seine Flügel schützend über die roten Bälle der Medici. Die Stadtgöttin war erschienen, um Cosimo und Leonora zu huldigen. Sie trat mit ihren Nymphen auf den Herzog zu und sang eine von Constantio Festa komponierte Kanzone. Dann stellte sie sich seitwärts auf, um Pisa den Auftritt zu ermöglichen, die mit drei Nymphen und

---

[10]) Text von Giovambattista Gelli, Musik von Francesco Corteccia. Ghisi irrt (S. XIX), wenn er dieses Stück mit dem Ingresso in Zusammenhang bringt.

[11]) Giambullari, S. 41—42.

einem grotesken Triton nun die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Die Nymphen brachten dem Brautpaar aus farbigem Zucker nachgebildete Produkte ihrer Gegenden. Nach Pisas Kanzonette (Musik von Matteo Rampollini) erfolgte der Auftritt Volterras mit fünf Nymphen, deren Kostüme auf den toskanischen Grubenbau hinwiesen (mit kesselförmigem Kopfschmuck). In einem von Giampiero Masacone komponierten Lied gab Volterra ihrer Freude Ausdruck. Dann folgten Arezzo, Cortona, Pistoja, der Tiber und sogar Frau Roma. Apollo hatte das letzte Wort mit einer Schmeichelei auf Cosimo und Leonora. Dann entfernten sich die Mitwirkenden, und die Festgäste zogen sich zum Tanz in den ersten Hof zurück.

Die Intermezzi

Drei Tage später kam Antonio Landis Komödie „Il Commodo" zur Aufführung mit Intermedien von Giovambattista Strozzi, der auch Regie führte[12]). Nach einem Schmaus im ersten Cortile begab man sich in den zweiten, wo, wie erwähnt, die Bühne am Nordende aufgerichtet war. Den Cortile erleuchteten Fackeln, die von unter dem blauen Flanellhimmel schwebenden Amoretten gehalten wurden[13]). Ein Vorhang scheint nicht verwendet worden zu sein, denn die Zuschauer gaben gleich bei ihrem Eintritt ihrer Bewunderung über das Bühnenbild (Prospettiva) Ausdruck. Vasari berichtet[15]), daß von Tribolo die Anleitungen stammten, nach denen Bastiano di San Gallo (Aristotile) die Dekoration geschaffen hatte. Das Bühnenbild[15]) gab eine Ansicht von Pisa mit bizarren und kapriziösen Palastfassaden, die sich mit den dazugehörigen Straßenzügen zu jener Einheit verbanden, die die Regeln der Perspektivkunst garantierten. Der schiefe Campanile und die Kuppel des Battistero überragten die übrigen Gebäude. Eine gemalte Treppe schien die Bühne mit dem Hof zu verbinden.

Die Vorstellung begann mit einem Sonnenaufgang. Vasari verrät uns hier ein paar technische Geheimnisse. Aristotile hatte eine hölzerne Laterne konstruiert, die auf einem Bogen hinter den Häusern auflag. Eine Kristallkugel (58 cm im Durchmesser) mit destilliertem Wasser gefüllt, war vor die Laterne gesetzt, in der zwei Fackeln brannten. Ein Strahlenkranz umgab die Lichtquelle. Mit Hilfe einer Winde (arganetto) wurde die Sonne langsam auf dem Bogen hochgezogen bis sie den Zenith erreicht hatte; dann glitt sie auf der anderen Seite des Bogens allmählich wieder herab, bis sie am Ende des Stückes versank. Der Stand der Sonne war mit der fiktiven Zeit („finto giorno") des Stückes koordiniert.

Der Prolog[16]) wurde von Aurora gesungen, die am östlichen Teil des Himmels erschien. Ihr Kostüm war leuchtend und durchsichtig, von roter geblümter

---

[12]) Nach Vasari, Leben des Aristotile.
[13]) Giambullari, S. 64—65.
[14]) Im Leben des Tribolo.
[15]) Im Leben des Aristotile.
[16]) Die Musik stammte, wie die aller Intermedien, von Corteccia.

Seide mit zarten Gold- und Silberstreifen. Die Flügel schimmerten in allen Farben des Regenbogens. Statt der Schuhe trug sie Blumen. Mit einem Elfenbeinkamm durchstrich sie ihr langes goldenes Haar, während sie ihre Kanzone sang[17]). Hinter ihren Schultern erhob sich allmählich die Sonne, und der erste Akt von Landis Komödie begann.

Zwischen dem ersten und zweiten Akt war eine Pastoralszene eingeschoben. Sechs Schäferpaare betraten die Bühne und sangen eine Kanzonette. In ihren Kostümen war die Naturnähe betont: zwei Schäfer trugen Baumrindenkostüme, ein anderes Paar erschien in roten Bocksfellen; ein drittes Paar trug Vogelkostüme: auf weißem Grund waren echte Vögel aufgenäht, deren Flügel man mit verschiedenen Farben bemalt hatte. Schließlich erschienen zwei Schäfer in Strohkostümen. Jeder zweite Schäfer trug ein Musikinstrument, das auch ländlich eingekleidet war: ein Kornett verbarg sich hinter einem Hirschgeweih, und Serpente waren hinter Kastanienzweigen oder Schilfrohr versteckt; ein kleiner Serpent war in sehr geschickter Weise in eine Panflöte mit sieben Pfeifen eingearbeitet.

Vor der Bühne war ein geräumiger Kanal angelegt, außen und innen bemalt, so daß er dem Fluße Arno glich. Im zweiten Intermezzo tauchten aus diesem Kanal drei nackte Sirenen auf, jede mit zwei silberschuppigen Schwänzen. Den Kopfputz bildeten Muscheln und weiße, rote und schwarze Korallen. In Gesellschaft der Sirenen befanden sich drei Nymphen, in durchsichtige grüne Schleier gehüllt; sie begleiteten auf in Muscheln verborgenen Lauten den Gesang der Sirenen. Zu ihnen gesellten sich drei weitere Musikanten, Seeungeheuer in Frauenhaar und Algen gehüllt, mit langen Haaren und Bärten aus Moos: jedes Ungeheuer spielte auf einer Querflöte, die kaschiert war: eine der Traversen glich dem Rückgrat eines Fisches, die andere einer gewundenen Seemuschel, die dritte hatte das Aussehen eines Schilfrohrs.

Am Ende des dritten Aktes der Komödie stand die Sonne im Zenith. Um den Gedanken der Mittagsstunde auch im anschließenden Intermezzo zur Geltung zu bringen, hatte Strozzi eine Szene aus der sechsten Ekloge Vergils eingeführt. Mnasyllus und Chromis kommen, begleitet von der Najade Aegle, und wecken den in einer Grotte seinen Rausch ausschlafenden Silen. Sie bitten ihn zu singen, und er erfüllt ihren Wunsch mit einer Kanzonette über das goldene Zeitalter. Silen besorgt selbst die Begleitmusik auf einer als Schildkröte getarnten Violone, die er mit einem Schlangenbogen strich.

Aurora war über Pisa erschienen, die Nymphen und Sirenen tummelten sich im Graben vor der Bühne. Für Silen hätte man eine Walddekoration gebraucht, von der jedoch in unserer Quelle nicht die Rede ist. Wir dürfen mithin annehmen, daß man ein Grottenversatzstück mit dem schlafenden Silen in die Pisadekoration hereingeschoben hat, so daß dieses Intermezzo noch in und vor einer mittelalterlichen Mansion gespielt wurde.

---

[17]) Der Text von Strozzi. Aurora wurde von folgenden Instrumenten begleitet: „graue cembolo à duoi registri, sottoui Organo, Flauto, Arpe, et voci di uccegli, et con un Violone." Giambullari, S. 65.

Inzwischen war es im Stück Abend geworden, und auch im Intermezzo wurde der Stunde Rechnung getragen durch den Auftritt von acht Nymphen auf der Rückkehr von der Jagd. Sie betraten offenbar die Pisa=Dekoration, denn es heißt bei Giambullari: „passorono su per la Scena[18])". Die Nymphen waren in Silberzindel gekleidet und trugen Bogen und Köcher. Es waren Blondinen mit roten oder grünen Beeren und Blumengewinden im Haar. Nach ihrem Lied begann der Schlußakt, dem das Nachspiel folgte.

Von schwarzen Seidenschleiern umwallt erschien die Nacht mit einem himmelblauen sternbesäten Kopfputz. Die langen Haare waren dunkellohfarben. Sie trug Strümpfe aus schwarzem Samt und die Flügel einer Eule. Von vier Trombonen begleitet sang sie ihr Lied. Es bestand die Gefahr, daß die Zuhörer durch diesen süßen Gesang eingeschläfert wurden. Darum zeigten sich plötzlich zehn Bachantinnen und zehn Satyrn. Abgesehen von dem haarigen Lendenschurz waren die bockfüßigen Gesellen nackt. Die Bachantinnen trugen kurze Gewänder aus hauchdünnem Zindel. Vier Paare tanzten einen rauschhaften Tanz und sangen: „Bacco! Bacco! Evoe". Sie schwangen brennende Fackeln. Vier andere Paare besorgten die Musikbegleitung auf ihrem Wesen angepaßten Musikinstrumenten: die Trommel war als Weinschlauch verkleidet; eine Hirtenflöte war in einem menschlichen Schenkelknochen verborgen; hinter einem Hirschkopf befand sich ein Rebec; ein Ziegenhorn diente als Kornett und ein Kranichknochen als Serpent; eine „tromba torta" glich einem Weinstock, und ein Faßreifen mit Binsen diente als Harfe.

Die süße Ermattung — la dolce fatica — der Zuschauer wurde durch Wein und Zuckerwerk verscheucht. Dann entließ der Herzog seine Gäste.

Vasari berichtet[19]), daß Cosimo mit den Leistungen Bastianos di San Gallo höchst zufrieden war und daß der Künstler von nun an alljährlich die Bühnenausstattung für die Karnevalskomödien anfertigen mußte. Einzelheiten über diese Komödien und ihre Dekorationen sind nicht bekannt. Aristotile trug sich mit dem Gedanken, eine Schrift über Bühnenbildnerei zu verfassen, fand die Aufgabe jedoch zu schwierig und ließ sie fallen. Es scheint, daß für die höfische Festgestaltung neue Männer verantwortlich wurden, die auf die Dienste Aristotiles verzichten zu können glaubten. Bronzino und Francesco Salviati mögen für die Ausstattung herangezogen worden sein, während Aristotile sich zur Untätigkeit verurteilt sah.

II. Giorgio Vasari und seine Mitarbeiter (1565—66)

Zu Weihnachten des Jahres 1565 heiratete Francesco de' Medici die siebzehnjährige Schwester des Kaisers Maximilian II, Johanna von Österreich. Die Verbindung des Erbprinzen von Florenz und Siena mit einem Mitglied des Hauses

[18]) Giambullari, S. 140.
[19]) Im Leben des Aristotile.

Habsburg war für den toskanischen Staat ein politisches Ereignis von großer Tragweite. Um die „Signori Alemanni", die man zur Hochzeit in Florenz erwartete, zu beeindrucken, veranstaltete der Großherzog Cosimo eine Reihe von prunkvollen Festen[1]), für die Giovanni Caccini als „Proveditore generale" die Verantwortung trug. Don Vinzenzio Borghini, Prior des Hospitals der Innocenti[2]), lieferte Ideen für die Festgestaltung („inuentione delle storie"). Die Ausführung der künstlerischen Aufgaben lag in den Händen Giorgio Vasaris und seines Mitarbeiterstabes[3]).

Der Festkalender

16. Dezember. Einzug der Braut in Florenz[4]). Der Zug bewegte sich von der Porta al Prato durch die mit Triumphbogen geschmückte Stadt zum Palazzo Vecchio, in dem Francesco und Johanna ihren Wohnsitz hatten. (Cosimo I. war schon 1553 nach dem Pitti-Palast gezogen, Vasaris Passaggio stellte die Verbindung zwischen den beiden Palästen her.)

18. Dezember. Feierliche Trauung im Dom.

25. Dezember. Aufführung der Komödie „La Cofaneria" des Francesco d'Ambra im Saal der Fünfhundert des Palazzo Vecchio. Die Schauspieler waren Mitglieder der Confraternità di S. Bernardino e S. Caterina[5]). Die Intermedien, für die das Märchen des Apuleius von Amor und Psyche den Stoff lieferte, stammten von Giovanni Battista Cini. Die szenische Ausstattung besorgten Vasari und Bernardo Timante.

---

[1]) Primärquellen: Domenico Mellini, Descrizione dell' / Entrata / Della sereniß. Reina Giouanna d'Austria / Et dell' Apparato, fatto in Firenze nelle ve- / nuta, & per le felicissime nozze di / S. Altezza / Et dell' Ilustrissimo, & Eccellentiss. S. Don / Francesco de Medici, / Prencipe di Fiorenza, & / di Siena. / Scritta da Domenico Mellini / Ristampata & Riueduta dal proprio Autore. / In Fiorenza appresso in Giunti MDLXVI.

[Domenico Mellini], Descrizione / Dell' Apparato / Della Comedia / Et Intermedii / D'essa / Recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565, / nella gran Sala del palazzo di sua Ecc. Illust. / Nelle reali nozze. / Dell' Illustriß. & Eccell. S. il S. Don Francesco Medici Principe di / Fiorenza & die Siena, & della Regina Giouanna / d'Austria sua consorte. / Ristampata, con nuoua aggiunta. / In Fiorenza appresso i Giunti MDLXVI.

[Giovanni Battista Cini], Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell' illustrissimo ed eccellentissimo Don Francesco de' Medici principe di Firenze e di Siena e della serenissima regina Giovanna d'Austria, abgedruckt in der Sansoni-Ausgabe der Opere di Giorgio Vasari (Florenz 1882), Bd. VIII, S. 517—617. Wir zitieren aus diesem Bericht mit Hinweis auf Cini-Vasari, VIII.

[2]) Über Caccini und Borghini vgl. Hermann-Walther Frey, Neue Briefe von Giorgio Vasari (Burg a. M. 1940).

[3]) Dazu zu vergleichen Piero Ginori Conti, L'Apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite di Vincenzio Borghini e di Giorgio Vasari (Florenz 1936).

[4]) Vgl. Mellini, Entrata, und Agostino Lapini, Diario fiorentino, ed. G. O. Corazzini (Florenz 1900), S. 148—150.

[5]) Vgl. Ubaldo Angeli, Notizie per la storia del teatro a Firenze nel secolo XVI specialmente circa gli intermezzi (Modena 1891), S. 16.

2. Februar. Allegorischer Maskenzug, der Trionfo de' Sogni[6]).

17. Februar. Belagerung einer auf dem Platz Santa Maria Novella errichteten Festung, die von 300 Rittern verteidigt und von 800 gestürmt wurde[7]).

21. Februar. Am letzten Donnerstag im Karneval der Maskenzug der Genealogia degli dei mit 21 Wagen und 392 „Masken"[8]).

Am Karnevalstag: Zehn Mascherate delle Bufole[9]).

10. März. Ein musikalisch-theatralische Darstellung der Verkündigungsszene in der Kirche von Santo Spirito[10]).

Das Schauspiel im Saal der Fünfhundert

Einzelheiten über die Ausstattung des Zuschauerraums, der „Sala vecchia del Consiglio" im Palazzo Vecchia, entnehmen wir der „Descrizione dell' apparato" des Domenico Mellini[11]). Die Sitzgelegenheiten für die rund 360 Damen waren „entlang den Längsseiten der Halle a vso die Teatro antico[12])" errichtet. Zunächst führten Stiegen auf eine Terrasse (mit Brustwehr, parapetto), die 4 braccia über dem Saalboden lag. Auf diesen Terrassen erhoben sich sechs Reihen von gradi, alle mit Teppichen („arazzerie") belegt. In der Mitte des Saales stand ein Podium („rialto"), zu dem ringsherum drei Stufen hinaufführten. Die Fürstlichkeiten, die österreichischen Gäste, die das Gefolge der Erzherzogin bildeten, und die Gesandten nahmen hier auf vergoldeten Stühlen Platz. Die Herren, die nicht Ehrengäste waren, mußten mit Bänken auf dem Saalboden („per tutto il vano della sala") vorlieb nehmen. Von der Decke, die Vasari um 12 braccia erhöht und neubemalt hatte, hingen 12 Beleuchtungskörper, die die Gestalt von Kronen hatten. Drei glichen päpstlichen Kronen, mit Bezug auf die Medizeerpäpste Leo X, Clemens VII und Pius IV. Sie hingen am nördlichen Ende des Saales, also über der sogenannten „Audienz". Vor der Bühne hingen drei Kaiserkronleuchter, einer für Karl V., ein anderer für Ferdinand I., der dritte für Maximilian II., den kaiserlichen Bruder der Braut des Tages. Für Caterina de'

[6]) [Anonym], Descrizione / del canto de / sogni / Mandato dall' Illustrißimo, & Eccellentissimo / S. Principe di Fiorenza, & di / Siena. / Il secondo giorno di Febbraio. 1565. / in Fiorenza. / In Fiorenza appresso i Giunti. MDLXVI. Vgl. auch Cini-Vasari, VIII, 580—586.

[7]) Cini-Vasari, VIII, 586—587 und Lapini, S. 151.

[8]) [Baccio Baldini], Discorso sopra / La mascherata / della Geneologia / degl' Iddei de' / Gentili. / Mandata fuori dall' Illustrißimo, & Ec- / cellentiß. S. Duca di Firenze / & Siena / Il giorno 21. di Febbraio / MDLXV. / In Firenze Appresso i Giunti / MDLXV. Vgl. auch Cini-Vasari, VIII, 587—614. Vasaris Kostümskizzen für die mythologischen und allegorischen Figuren des Festzuges liegen in den Uffizien.

[9]) [Anonym], Le dieci / mascherate / delle Bvfole / mandate / in Firenze il giorno di Carnouale / L'anno 1565. / Con la descrittione di tutta la pompa delle / Maschere, e loro inuentioni. / Con Licentia, e Privilegio. / In Fiorenza appresso i Giunti. / MDLXVI. Vgl. auch Cini-Vasari, VIII, 614—616.

[10]) Cini-Vasari, VIII, 616—617.

[11]) In seiner ungekürzten Descrizione dell' entrata, S. 123, gibt Mellini die folgenden Maße für die große Halle: eine Länge von 100 braccia, eine Breite von 40 und eine Höhe von 36. Der Florentiner braccio entsprach 0,58 m.

[12]) Mellini, Apparato, S. 4.

Medici leuchtete eine Königskrone, und daneben hing eine „bräutlich-königliche" Krone für die Neuvermählten. Sie hingen, flankiert von vier Herzogskronen, in der Mitte der Halle. Die Kronleuchter waren aus geschliffenem Glas und Kristall und trugen Edelsteinschmuck; die Lichter im Innern wurden durch destilliertes Wasser linsenartig verstärkt. Zusätzliche Lichtquellen waren die Kristallkugeln, die von zehn versilberten weiblichen Figuren gehalten wurden. Diese Figuren waren rings im Saal zwischen den Gemälden angebracht, auf denen sich die Veduten der dem Großherzog unterstehenden Städte befanden. Jede Kugel war mit gefärbtem Wasser gefüllt und von rückwärts beleuchtet.

Die Bühne war am Südende des Saales, also gegenüber der „Audienz", aufgerichtet. Sie lag vier braccia über dem Saalboden, mithin auf gleicher Höhe wie die Terrasse, von der aus die Zuschauerinnen ihre gradi erreichten. Die Unterbühne war durch eine Stirnwand abgeschirmt, die eine Breite von 38 braccia hatte. Auf dieser Wand war eine gemalte Treppe, die aber durchaus plastisch wirkte („che parea di rilieuo") und in ihrer Stilmischung von Mellini als „inuentione bizzarra & cappricciosa[13])" bezeichnet wurde. Rechts und links hatte man gerade Treppen im Profil gemalt. Auf jeder Seite der Bühne stand eine korinthische Säule, die sich auf einem Fuß zu einer Höhe von 13 braccia erhob. Diese Säulen bildeten den seitlichen Abschluß der Bühne. Sie waren durch einen über die Bühnenöffnung laufenden Architrav (mit Fries und Kranzgesims) verbunden, der eine Länge von 40 braccia und eine Höhe von $3^1/_2$ hatte. In der Mitte wurde das großherzogliche Wappen von Putten gehalten.

Die Bühne war zunächst durch einen Vorhang verdeckt, der nach Mellinis Angaben[14]) 23 braccia breit und 15 braccia hoch war. (Cini gibt die Maße 22 × 16)[15]). Federigo Zuccaro (Zuccheri) hatte den Vorhang gemalt: eine Jagdszene mit vielen Jägern zu Roß und zu Fuß mit Hunden und Vögeln in einer lieblichen Landschaft[16]). Nachdem sich die Ehrengäste auf dem „rialto" niedergelassen hatten, fiel der Vorhang[17]). Um die Bühne besser zu beleuchten, hatte man acht geflügelte fackeltragende Putten aufgehängt[18]).

Das Bühnenbild für „La Cofanaria"

Den szenischen Rahmen für D'Ambras Komödie bildete eine Florentiner Straßenansicht[19]): das Stadtviertel von Santa Trinità mit der Arnobrücke in

---

[13]) Ebd. S. 5.
[14]) Ebd. S. 6.
[15]) Cini-Vasari, VIII, 621.
[16]) Ein Entwurf für diesen Vorhang befindet sich in den Uffizien. Eine Abbildung in Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst (Berlin 1939), Tafel I, Abb. 2. Vgl. auch Ginori Conti, S. 72, Anm. 130.
[17]) „Fu subitamente fatta cadere la tenda" (Mellini, Apparato, S. 10); „al cascar della prescritta tela" (Cini-Vasari, VIII, 572).
[18]) „Angeli ... a vso di Amori" (Mellini, Apparato, S. 9).
[19]) Beschreibung des Bühnenbildes in Mellini, Apparato, S. 9 und Cini-Vasari, VIII, 572.

ihrem Zustand vor 1557, ehe sie durch die Überschwemmung des Flusses zerstört wurde. Die Perspektive führte den Blick durch die Via Maggio bis zur San Felice Kirche[20]). Im Vordergrund standen die Häuser, die das rechte Arnoufer säumten[21]). Der Bühnenbildner hatte auch für einen Triumphbogen gesorgt, der die beiden Flüsse Arno und Donau in symbolischer Darstellung zeigte, eine Erinnerung an den Anlaß des Festes.

Mellini nennt Giorgio Vasari den „autore di tutti questi ornamenti". Settimani erwähnt Vasari in seinem „Diario" nicht, sondern schreibt: „Le pitture furono opera di Bernardo Timante, pittore capriccioso, e favorito del principe Don Francesco dei Medici, sposo[22])." Auch in Grazzinis Beschreibung der Intermezzi scheint Vasaris Name nicht auf; Il Lasca spricht nur vom „Pittor capriccioso" Bernardo Timante detto delle Girandole als dem Künstler, der unter der Anleitung Cinis verantwortlich war für „i tirari del cielo, e l'uscite di sotto 'l palco[23])." Mellini, der uns eine lange Liste der Mitarbeiter Vasaris gibt, erwähnt Timante im Zusammenhang mit der Bühnenausstattung nicht, sondern behauptet, daß Prospero Fontana die malerische Ausführung der Entwürfe Vasaris besorgt hatte: „La scena e prospettiva, se bene fu disegno e invenzione di messer Giorgio . . . fu nondimeno condotta a perfezione da Prospero Fontana bolognese, pittore di buon giudizio ed eccellente maestro[24])."

Sieht man sich diese Behauptungen genauer an, so ergeben sich keine Widersprüche. Wir müssen nur von vornherein eine Scheidung vornehmen zwischen der „prospettiva" für die Komödie und den Überraschungseffekten der Intermezzi. Das Bühnenbild für „La Cofanaria" hatte Vasari entworfen, und Fontana hatte es gemalt. Die Intermezzi brauchten keine Bühnenbilder im landläufigen Sinn. Wie gezeigt werden wird, bestand der szenische Apparat für die um Amor und Psyche kreisenden Zwischenspiele aus Wolkenmaschinen und Versenkungseffekten, und für diese „tirari del cielo, e l'uscite di sotto 'l palco" war Bernardo Timante verantwortlich. Wenn Settimani von den „pitture" spricht, die das Werk des kapriziösen Timante gewesen seien, so spricht er in diesem Zusammenhang von den Intermezzi, und daß er hier von „Malereien" statt von Maschinen spricht, ist ein verzeihlicher Irrtum des Chronisten; übrigens waren die Maschinen, die aus dem Himmel oder aus der Erde stiegen, bemalt.

Wenden wir uns nun noch einmal dem Bühnenbild für die Komödie zu, so

---

[20]) „Nella qual prospettiva sfondando molto ingegnosamente con la parte più lontana per la dirittura del ponte, e terminando nel fine della strada che Via Maggio si chiama" (Cini-Vasari, VIII, 572).

[21]) „Et i casamenti della prospettiua, che erano innanzi, con variati modi per dar più bellezza, e con grandissima diligenza lauorati, che faceua con i lumi scoperta insieme con tutto l'ornamento vna vista molto magnifica & gratiosa" (Mellini, Apparato, S. 9).

[22]) Settimani, Diario, III, 356, zitiert von Alessandro d'Ancona, Origini del teatro italiano (Turin 1891), II, 167, Anm. 4.

[23]) Antonio Francescho Grazzini, genannt Il Lasca, Descrizione de gl'intermedj rappresentati colle commedia nelle nozze dell' Illustriss. et Eccellentiss. Sig. Principe di Firenze, e di Siena, abgedruckt in: Del teatro comico fiorentino (Florenz 1750), V, Appendix, S. 18.

[24]) Mellini in seiner ungekürzten Descrizione, zitiert in Vasari, Opere, VIII, 621.

wird es deutlich, daß Vasari auch die Voraussetzungen für das Funktionieren der Maschinerie geschaffen hat, die dann von Timante in den Intermezzi eingesetzt wurde. Mellini berichtet, daß Vasari über dem Stadtbild von Florenz einen halbzylindrischen Himmel („vn cielo a vso di mezza Botte")[25]) gemacht habe, also etwas, das unserem heutigen Rundhorizont entsprechen würde, und daß er darin hölzerne Schieber („cortine di legname") angebracht habe, die mit Leinwand überzogen und, wie der halbrunde Himmel selbst, mit blauer Farbe und Wolken bemalt wurden. Dieser Himmel „giraua in tondo[26])", wie Mellini es ausdrückt. Diese Phrase darf man nun nicht, wie Tintelnot es getan hat[27]), als einen Hinweis auf die Verwendung von Drehprismen verstehen, sondern muß übersetzt werden mit „beschrieb einen Bogen" oder „folgte der Rundung", wie ja auch die Dekoration offenbar im Halbrund aufgestellt war: „secondo che faceua tutta la Scena". Ausdrücklich bezeichnet Mellini dies als eine „inuention nuoua", durch die das Bühnenbild eine größere perspektivische Tiefe und die Gebäude selbst eine größere Höhe erhielten. Denn diese neuartige Anordnung „faceua sfuggire molto la prospettiua, & daua gran ricrescimento agli edificij di quella Scena[28])."

Dieses von Vasari geschaffene Bühnenbild (gemalt von Fontana) änderte sich im Laufe der Aufführung nicht. Die fünf Akte der Komödie spielten in der Florentiner Dekoration, und die Intermezzi Cinis gleichfalls, obschon Timante durch Öffnen des Himmels und durch aus Versenkungen aufsteigende Dekorationsteile die Aufmerksamkeit der Zuschauer zeitweilig von dem Stadtbild ablenkte.

I. Intermezzo

Als Vorspiel zum ersten Akt der Komödie. Der Himmel über Florenz öffnete sich. Offenbar wurde der Schieber (die „cortine di legname") im „Rundhorizont" entfernt, und es zeigte sich im Himmel ein zweiter Himmel („un altro molto artifizioso cielo")[29]), aus dem sich auf einer weißen Wolke Venus in einem vergoldeten und edelsteinbesetzten, von zwei Schwänen gezogenen Wagen herauslöste. In ihrer Begleitung befanden sich die drei Grazien und die vier Jahreszeiten. Venus war mit Myrthen und Rosen umwunden, im übrigen nackt. Die Grazien erschienen in voller Nacktheit, mit aufgelösten Haaren. Winter trug ein blaues mit Schneeflocken besätes Gewand; Frühling war in einem changierenden Kleid, mit Blüten bedeckt; Sommer hatte ein gelbes Kostüm mit Ährenschmuck; Herbst war in Rot gekleidet und trug Früchteschmuck. Die Göttin und ihr

---

[25]) Mellini, Apparato, S. 9. — Grazzini, S. 3 und Cini-Vasari, VIII, 572 sprechen von einem „concavo cielo".
[26]) Mellini, Apparato, S. 9.
[27]) Barocktheater und barocke Kunst, S. 24.
[28]) Mellini, Apparato, S. 9.
[29]) Cini-Vasari, VIII, 572.

Gefolge sangen eine Kanzone nach Art einer ballata[30]). Als die Wolke langsam herabschwebte, wurde der Ausblick auf die im Olymp zurückgebliebenen Götter sichtbar. Zugleich verbreiteten sich im Zuschauerraum süße Düfte[31]).

Inzwischen war der nackte geflügelte Amor erschienen, begleitet von den vier Leidenschaften, die in seinem Reiche die meiste Verwirrung stiften: Hoffnung, in grünem Kostüm, mit einem Blütenzweig auf dem Kopf; Furcht, erkennbar an dem bleichen Gewand und dem Hasenmotiv als Schmuck auf dem Kopf und an den Beinen; Fröhlichkeit in einem weißen und orangefarbenen Kostüm; Schmerz, in Schwarz gehüllt. Diese Begleitfiguren trugen Amors Insignien: den Bogen, die Pfeile, die brennende Fackel und die Netze. Der Liebesgott war mit seinen Leidenschaften zu Fuß auf die Bühne gekommen („per terra di camminar sembrando"). Schließlich erreichte der Wolkenwagen den Bühnenboden, und die Grazien und Horen stiegen aus und bildeten eine Gruppe um Venus, die in ihrem Wagen blieb und in einem Lied ihrer Entrüstung Ausdruck gab, daß man sie vernachlässige, während man nur noch Psyche verehre. Sie gab dem Liebesgott den Auftrag, seine Pfeile auf Psyche abzuschießen. Daraufhin schickte Amor gleich ein paar Pfeile in den Zuschauerraum. Dann kehrte die Wolke wieder in den Himmel zurück, der sich schloß, ohne daß eine Spur von der Öffnung sichtbar blieb[32]).

II. Intermezzo

Es überbrückte die Pause zwischen dem 1. und 2. Akt von „La Cofanaria" und war im wesentlichen ein musikalisches Zwischenspiel, ein Hinweis auf die unsichtbaren Stimmen, durch die Amor seine Psyche zu unterhalten suchte. Es kamen eine Reihe von Musikern auf die Bühne, und zwar traten sie offenbar zwischen den seitlichen Florentiner Häusern auf, denn Cini berichtete, daß zunächst ein Cupidino erschien „da una delle quattro strade, che per uso de' recitanti s'erano nella scena lasciate[33])". Der kleine Eros trug in seinem Arm einen Schwan, durch den ein Violon kaschiert war, auf dem er mit einem Schilfrohr spielte. Dann kamen aus den vier Kulissengassen („per le quattro prescritte strade della scena") zu gleicher Zeit die folgenden Personen: der verliebte geflügelte Zephir in einem blauen Blütenkleid; die Musik in einem mit verschiedenen Instrumenten und Notenzeichen bestickten Kostüm; sie spielte auf einem

---

[30]) Musiker hinter der Bühne begleiteten den von Alessandro Strigio komponierten achtstimmigen Gesang mit folgenden Instrumenten: 2 Gravicembali, 4 Violoni, 1 Liuto mezzano, 1 Cornetto muto, 1 Trombone und 2 Flauti diritti. Vgl. Grazzini, S. 16.

[31]) Cini-Vasari, VIII, 573.

[32]) Der Himmel „in un momento chiusosi, senza rimaner pur vestigio, onde sospicar si potesse da che parte la nugola a tante altre cose uscite ed entrata si fussero" (Cini-Vasari, VIII, 574).

[33]) Cini-Vasari, VIII, 574.

großen Violon und war von etlichen Amoretten begleitet, die gleichfalls Instrumente spielten; ferner erschienen Giuoco und Riso. Alle zusammen sangen ein Loblied auf Psyche. Hinter der Bühne verborgene Instrumentalisten begleiteten das von Strigio komponierte Madrigal.

III. Intermezzo

Cini hatte hiefür die folgende Situation gewählt. Amor ist als Liebhaber Psyches so in Anspruch genommen, daß er keine Zeit hat, die Herzen der Sterblichen zu entflammen. Dadurch entstehen viele Betrügereien („fraudi") und Täuschungen („inganni"). Der Bühnenboden schien zu bersten, und es erhoben sich aus Versenkungen sieben kleine Hügel („piccoli monticelli")[34]), aus denen zunächst sieben und dann nochmals sieben „Inganni" hervorkrochen. Sie trugen gefleckte Pardelfelle und hatten die Schenkel und Beine mit Schlangenhaut bezogen. Als Kopfputz hatten sie Fuchsköpfe, und in den Händen hielten sie Fallen, Angeln, Haken und Zinken, unter denen sich gewundene Blasinstrumente (Serpents, Storte) verbargen, auf denen sie spielten. Nach einem von Francesco Corteccia komponierten Madrigal gingen sie durch die „quattro prescritte strade della scena" ab.

IV. Intermezzo

Psyche hatte die Identität Amors beim Schein der Öllampe entdeckt, und ein Tropfen von dem heißen Öl hatte den Liebesgott aufs Krankenlager geschickt. Nun kümmerte er sich überhaupt nicht mehr um sein Geschäft, und die Liebe starb unter den Menschen aus. Von den katastrophalen Folgen dieser Vernachlässigung handelte das vierte Intermezzo. An Stelle der sieben kleinen Hügel tauchten nun sieben kleine Schlünde („piccole voragini")[35]) auf, also wohl offene Versenkungen, aus denen zunächst dunkler Rauch hervorqualmte. Dann entstiegen diesen Schlünden die Personifikationen übler Leidenschaften: als erste Zwietracht in einem zerrissenen Kleid; zu ihr gesellte sich der Zorn mit Tatzen und einem Bärenhaupt; ferner erschien die Grausamkeit mit einem Tigerkopf, Krokodilsfüßen und einer Fackel in der Hand; dann kam der Raub, in der Hand die Hippe, auf dem Kopf eine raubvogelartige Bedeckung, die Füße von einem Adler; auch die Rache durfte nicht fehlen mit dem Kopf einer Viper, einen blutigen kurzen Säbel in der Hand. Auch zwei Anthropophagen stellten sich ein, die auf Trombonen Musik machten. Jeder Menschenfresser war von zwei Furien begleitet, die Peitschen und andere Folterinstrumente trugen, wiederum eine Kaschierung für musikalische Instrumente. Die Körper der Furien waren mit Wunden bedeckt, aus denen feurige Flammen zu schießen schienen; sie waren mit Schlangen gegürtet und trugen Ketten an den Armen und Beinen.

---

[34]) Ebd. S. 575.

[35]) Ebd. S. 576.

Die Gestalten auf der Bühne sangen ein von Corteccia komponiertes Madrigal zu einer kecken und kriegerischen Melodie. Anschließend tanzten sie eine extravagante Moresca. Dann liefen sie nach allen Richtungen hin ab.

V. Intermezzo

Psyche ist verzweifelt, weil Amor sie verlassen hat. Sie fällt in die Hände der unversöhnlichen Venus, die sie in den Tartarus schickt, auf daß sie in einer Büchse etwas von der Schönheit Proserpinas bringe. In größter Niedergeschlagenheit erschien Psyche „per l'una delle strade[36])", von vier allegorischen Figuren begleitet: Eifersucht mit vier Köpfen, in einem dunkelblauen mit Augen und Ohren bestickten Kleid; Neid, durch Schlangen, die er verzehrte, gekennzeichnet; Kummer mit einem Geier, der an den Eingeweiden fraß; die Verachtung mit einer Eule auf dem Kopf und in schlechter Kleidung. Die vier Gestalten schlugen auf Psyche ein. Als sie die Bühnenmitte erreicht hatten, öffnete sich der Boden an vier Stellen, aus denen Feuer und Rauch emporstieg. Aus diesen Versenkungen erschienen vier scheußliche Schlangen, in denen vier Violinisten verborgen waren, die, unterstützt von Trombonen hinter der Bühne, das von Strigio komponierte Madrigal der Psyche begleiteten[37]). Die traurige Süße der Musik ließ kaum ein Auge trocken. Dann öffnete sich eine viel größere Versenkung („nuova e molto grande apertura nel pavimento"), und gegen einen Hintergrund von Flammen und Rauch zeigte sich der dreiköpfige Cerberus, dem Psyche einen der beiden Brocken zuwarf, die sie, vom sprechenden Turm gewarnt, vorsichtshalber auf die Reise in die Unterwelt mitgenommen hatte. Schließlich erschien der alte Charon, in dessen Nachen Psyche mit ihren vier Verfolgern stieg.

VI. Intermezzo

Auf den fünften Akt der „Cofanaria" folgte das letzte Kapitel der Geschichte von Amor und Psyche. Wiederum fand kein totaler Szenenwechsel statt. Vielmehr erhob sich aus der Versenkung ein mit Lorbeer und Blütenstauden bedeckter Berg mit dem geflügelten Pegasus auf der Spitze[38]). Von dem Berg Helikon stiegen nacheinander eine Gruppe von Amoretten, Zephyr, Frau Musica und die vereinten Amor und Psyche herab. Psyche war heil aus der Unterwelt zurückgekehrt, und Jupiter hatte bei Venus interveniert, deren Groll sich daraufhin in Huld verwandelte. Auch Pan war zur Hochzeit erschienen, begleitet von neun Satyrn, die auf verschiedenen Instrumenten Musik machten. Schließlich kam Hymeneus, und es begann ein von Corteccia komponiertes Epithala-

[36]) Ebd. S. 577.
[37]) Ebd. S. 578.
[38]) A. a. O.: „si vide del pavimento della scena in un tratto uscire un verdeggiante monticello, tutto d'allori e di diversi fiori adorno."

mion, das ohne Schwierigkeit den Übergang von Amor und Psyche zu Francesco und Johanna herstellte.

Nach Beendigung des Schauspiels begaben sich die Gäste in andere Räume, während der große Saal als Bankettraum ausgestattet wurde. Nach dem üppigen Convito verließen die Gäste abermals den Saal der Fünfhundert, den die Dienerschaft nun in größter Eile als Ballsaal zurichtete, in dem die Paare bis Sonnenaufgang sich dem Vergnügen des Tanzes hingaben[39]).

Religiöses Nachspiel

Den Abschluß der Festlichkeiten bildete eine sacra rappresentazione, eine Darstellung der Verkündigungsszene in der Kirche von Santo Spirito. Traditionsgemäß hätte die Aufführung in San Felice stattfinden sollen, wo seinerzeit Brunelleschi den von Vasari beschriebenen Apparat dafür geschaffen hatte. Aber Santo Spirito war größer[40]) und konnte die zahlreichen Festgäste fassen. Offenbar hatte man hier Brunelleschis Grundprinzip beibehalten. Das himmlische Paradies war in der Kuppel der Kirche untergebracht[41]): es öffnete sich und zeigte die himmlischen Heerscharen und Engel, die sich in verschiedenen Richtungen kreisend bewegten[42]). Aus diesem Paradies stieg der Erzengel Gabriel, von acht kleinen Engeln begleitet, in die etwas über dem Kirchenboden erhöhte Kammer der Gottesmutter herab und wurde nach der Verkündigung wieder hochgezogen. Ein seltsamer Atavismus im Leben einer Renaissancegesellschaft. Aber wir hören, daß Johanna von Österreich eine „religiosissima sposa" war und offenbar zu viele heidnische Gottheiten im Laufe des Karnevals zu Gesicht bekommen hatte, so daß diese nachträgliche Schutzimpfung berechtigt erscheint.

---

[39]) Zum Convito vgl. Mellini, Apparato, S. 24—26.

[40]) „più capace e più bello" (Cini-Vasari, VIII, 616).

[41]) „della più alta parte della cupola die quella chiesa, ove il prescritto Paradiso era figurato" (Cini-Vasari, VIII, 617).

[42]) „meraviglioso e stupendo ed incomparabile fu il Paradiso, che in un momento aprendosi, pieno di tutte le gerarchie degli angeli e de' sante e delle sante, e co' vari moti le diverse sue sfere accennando" (Cini-Vasari, VIII, 616).

FORMEN DER HUMANISTENBÜHNE

Von Willi Flemming (Mainz)

Mit Tafel I—III

Man hat sich daran gewöhnt, den eigentümlichen Formtypus des Theaters bei den Humanisten als Terenzbühne zu bezeichnen. Das kommt daher, daß man sich auf die Illustrationen bestimmter Terenzdrucke stützte. Ist das Problem damit schon gelöst oder nur erst gestellt, wo sind die Beweise? War es überhaupt methodisch richtig, von jenen Holzschnitten auszugehen? Bedeutet es nicht bereits eine bedenkliche Verengerung, Terenz so unbedingt zu Grunde zu legen? Gewiß wird er allgemein und vom Mittelalter her besonders hochgeschätzt. Aber die Entdeckung der neuen Plautusstücke war doch eine Sensation und lenkte gerade auf diesen und seine schon bekannten Komödien hin. Eben sie aufzuführen, reizte besonders, galt als eigentlich aktuell. Auch scheint ihr lasziverer Ton vor allem in Italien weit anziehender gewirkt zu haben als der gemäßigte Terenz. Deswegen wird dieser in Deutschland bevorzugt, sobald die Schulen erobert und als Pflanzstätte humanistischer Bildung ausgebaut wurden. Das gilt besonders für Deutschland und die protestantischen Schulordnungen seit 1527. In Deutschland überhaupt setzten sich von Anfang an die Humanisten besonders energisch für diesen römischen Komödiendichter ein. Enea Silvio hatte vor allem für ihn geworben, Handschriften wurden gesammelt und verbreitet. Vielfach behandelte man ihn in Vorlesungen, in Wien bereits 1456, dann Peter Luder im Anfang der sechziger Jahre. Das führte zu Aufführungen, die sich seit 1500 belegen lassen (Rostock Hecyra, vielleicht bereits 1486, jedenfalls Wien 1502 Eunuchus, der schon 1500 in Breslau dargestellt wurde). Die so erstaunlich zahlreichen Drucke in Deutschland zeugen jedenfalls laut für die Beliebtheit und weite Verbreitung seiner Stücke, die auch ins Deutsche übertragen und damit dem breiten Bürgertum zugänglich wurden, zumal die Prosaübersetzung aller sechs Komödien durch Valentin Boltz (1540) bis 1567 sechs Auflagen erlebte. Hans Sachs bearbeitete 1564 den „Eunuchus". Das war nur möglich, weil die Reformation Terenz zum Schulautor machte. Luther empfahl ihn, ja lud selbst zu einer Aufführung jenes Stückes ein, zu welchem Melanchthon einen Prolog schrieb. Er hatte bereits 1516 eine Terenz-Ausgabe veröffentlicht und ließ seit 1524 Stücke aufführen. Dahinter stand die Autorität eines Erasmus, so daß die Beschäftigung mit Terenz, Lektüre und Darstellung seiner Komödien zur humanistischen

Bildung und zum Schulbetrieb gehörten. Damit erhalten die Illustrationen der Drucke allerdings ein besonderes Gewicht. Sie können sehr wohl mit Aufführungen zusammenhängen, und es mag sich die gängige Praxis der Darstellung darin spiegeln. Jedoch muß man andererseits auch kritisch bedenken, ob und wieweit nicht rein bildnerische Belange verändernd wirken. Denn ein Holzschnitt ist keine photographische Reproduktion eines Bühnenbildes. Man wird denken, daß solch zeichnerische Freiheit hauptsächlich die Figuren, ihre Gesten und Bewegung treffen, am wenigsten den Hintergrund. Das mag wohl sein und uns interessiert ja hier nur die bühnliche Ausstattung. Aber auch da ist mit der einen oder anderen Veränderung zum Zweck der Verschaulichung zu rechnen. In der „Andria" kann die Niederkunft der Glycerium selbstverständlich nicht vorgeführt werden, man hört nur (III, 1) den Schmerzensruf der Kreißenden. Da diese Tatsache für die Szene entscheidend ist, muß der Zeichner sie andeuten. Im Lyoner Druck von 1493 tut er das, indem er den Kopf der Liegenden durch den gehobenen Vorhang sichtbar werden läßt. In ähnlicher Weise wird hier am Anfang des Stückes das im ersten Vers angedeutete Hineintragen von undefinierten Lasten in das Haus bildlich konkretisiert durch zwei Figuren, die Holzscheite durch einen zurückgezogenen Vorhang in einen nur durch ein kleines Fenster charakterisierten Raum tragen. Bei diesen beiden Holzschnitten des Lyoner Terenz wird allgemein angenommen, daß der bühnliche Vorgang festgehalten oder verdeutlicht werden sollte. Das wäre ein besonders günstiger Fall. Aber eingestreute Holzschnitte könnten auch ganz andere Zwecke verfolgen. Der Zeichner könnte sich als Erzähler fühlen, der das Inhaltliche seinerseits in Bilder umsetzt. Dabei wird gerade die Umwelt frei aus der Phantasie gestaltet, wie die Zeichnungen in Basel es tun. Selbst wenn ein Illustrator in pedantisch-pädagogischer Absicht sich vornimmt, den Inhalt der Szene schematisch durch die beteiligten Personen allein und ohne Hintergrund wiederzugeben, wird er durch seitliche Zusätze Landschaft oder Gebäude als Ort der Handlung andeuten, wie es die Straßburger Drucke von Grüninger zeigen. Das mahnt, ja nicht unkritisch ein Bild als Aussage für die Aufführung hinzunehmen. Keineswegs darf man von der Illustration als sicherer Gegebenheit ausgehen. Vielmehr wäre erst vorsichtig zu untersuchen, was und inwieweit sich etwas für die tatsächliche Theaterpraxis der Zeit aus solchen Bildern entnehmen läßt.

Es ist also ein prinzipiell anderer Ansatz zu suchen, um die typische Form der Humanistenbühne zu erschließen. Wir müssen nach einem exakten Bericht über eine möglichst repräsentative Aufführung fahnden. Glücklicherweise besitzen wir einen solchen. Daß es kein Deutscher ist, mindert nichts an ihrem Gewicht. Er stammt aus Rom, wo ja Pomponius Laetus[1]) sich besonders um Aufführungen von Komödien des Terenz oder Plautus seit langem bemüht hatte. Kein Fest der römischen Akademie verging, bei dem er nicht mit Jünglingen aus der Aristokratie ein Stück aufführte: quas ipse honestos adulescentes et

[1]) Vgl. den aufschlußreichen Aufsatz von Margret Dietrich in Maske u. Kothurn, Bd. 3, S. 245 ff.

docuit et agentibus praefuit, schreibt Marcantonius Sabellicus in der Vita Pomponii Laeti (1502, fol. 55). Der zur Verfügung stehende Saal war nicht groß; außerdem wollte man sich an die antike Überlieferung halten. Dadurch war die Gestalt der Bühne bestimmt. Auch in Palasthöfen spielten die Akademiker und werden den ihnen geläufigen Bühnentyp auch dort benutzt haben. Nun wurde 1513 auf dem Kapitol aus Holz ein Theater errichtet, als am 13. und 14. September mit großartigen Festlichkeiten Giuliano de Medici, dem Bruder des Papstes Leo X., das römische Bürgerrecht verliehen wurde. Davon besitzen wir genaue Kenntnis, vor allem durch die Schilderung des Paolo Palliolo, die ergänzt wird durch die Relation des M. Ant. Altieri[2]). Allerdings wurde am 14. September keines der bekannten Terenzstücke aufgeführt, sondern der „Poenulus" von Plautus. Die Bühne war 14 Canne lang, 3 tief und erhob sich 1 Canna über dem Erdboden (1 canna = 10 palmi = 2,234 m). Sie besaß ein freies Spielpodium, das Palliolo als „proscenio" bezeichnet. Hinten wurde sie durch eine Rückwand begrenzt. Diese war durch Pilaster in fünf Abteilungen („le scene") gegliedert, die durch Behänge aus Goldbrokat geschlossen waren. Sie hingen am Architrav; darüber befanden sich Friese. Diese waren gemalt, täuschten aber wohl Marmor vor, und wurden deshalb als „picturatae" bezeichnet. (So erklärt sich am einfachsten dieser so heiß umstrittene Ausdruck; weitere Argumente bringt sehr einleuchtend M. Dietrich S. 260 ff). So goldstrotzend auch diese Schauwand dekoriert war, so gehört sie doch einem Formtyp an, der sich auch einfach und in bescheidenen Maßen ausführen ließ. Er mag sehr wohl dem im Saal längst üblichen entsprochen haben; außerdem hielt Pomponius ihn auch für den authentischen, der Antike entsprechenden. Von einer Aufführung der „Menaechmi", die am 2. Januar 1502 im Gemach des Papstes stattfand, berichteten die Gesandten ihrem Herzog nach Ferrara: „non gli era scena alcuna, perchè la Camera non era capace". Ercole I hatte einst (1486) mit dem gleichen Stück des Plautus eine ganz andere, glänzende Art der Ausstattung begonnen. In Ferrara waren auf dem hölzernen Podium fünf zinnengekrönte Häuser zu sehen, wohl schon perspektivisch angeordnet, von denen jedes eine Tür und darüber ein Fenster besaß. Die weitere Entwicklung zielt hier auf perspektivische Gestaltung und wirklichkeitsnahe Ausmalung, auf die Konstruktion von Winkelrahmen, Telaro und schließlich Kulisse. Im Vergleich zu diesem Formtyp erschien der humanistische in Rom, zumal in der Camera im Hause des Pomponius dem verwöhnten Auge der Ferraresen geradezu als ärmlich (Flechsig S. 47). Ja, in Ferrara stand ein gewaltiger Saal zur Verfügung. Wir hören, daß (ebenfalls 1502) die sechs Häuser auf der Bühne aus Holz hergestellt und bemalt waren. Sie waren mit Zinnen gekrönt und mit Schornsteinen versehen. In ihnen hielten sich die Schauspieler auf, wenn sie nicht auf dem dazwischen und davor liegenden Spielfeld (Proscenium) zu spielen hatten. Das erinnert an den Brauch bei der sacra rappresentazione, wo die Spieler ebenfalls

[2]) Janitschek, Das Capitolin. Theater vom Jahre 1513 im Rep. f. Kunstwiss., Bd. 5 (1882), S. 259–270; Ed. Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien, I, Diss. Leipzig 1894, S. 51–54.

in den zurückliegenden luoghi deputati saßen und warteten, bis sie an die Reihe kamen. Dagegen besitzen wir keine entsprechende Nachricht von der römischen Aufführung von 1513. Es ist äußerst unwahrscheinlich, daß hinter der großen Schauwand noch Abteilungen, ja Gemächer vorhanden waren. Gewiß werden für die Darsteller wohl Ruhebänke bereitgestanden haben. Jedoch dürfen wir hinter jedem Vorhang kein festes Gemach annehmen, in welches gar noch durch Zurückziehen oder Beiseiteschlagen der Gardine ein Einblick gegeben wurde. Deshalb ist die Kennzeichnung dieser sogenannten „Terenzbühne" durch „eine Reihe von Zellen" ... „ähnlich wie die Auskleidezellen in einem Schwimmbad" geradezu irreführend.

Was Creizenach (1901, Bd. 2, S. 6) zu dieser ihm stets nachgesprochenen Verdeutlichung veranlaßte, waren die Holzschnitte der Lyoner Terenzausgabe von 1493. Sie sind gewiß von höchster Wichtigkeit; jedoch das Entscheidende an ihnen ist die rückwärtige Schauwand mit meist vier nebeneinanderhängenden Vorhängen, die nur durch hölzerne Pfeiler getrennt sind. Dadurch erinnern sie tatsächlich an ein Schwimmbad, wie man es um 1900 vom Wasser her erblickte, eben wegen der gleichmäßig nebeneinderhängenden schmalen Stoffbahnen. Hinter jeder von ihnen eine richtige Zelle anzunehmen, ist abwegig. Allerdings verführen einige Bilder und gerade das erste des ersten Stückes (Andria I, Bd. 1, S. 8) zu dieser Annahme. Aber es läßt sich in jedem einzelnen Fall nachweisen, daß die Not des Zeichners daran schuld war, weil er das im Text nur angedeutete verschaulichen wollte. Ein zügiges Spiel forderte hinter der Schauwand einen undefinierten Raum mit einer oder mehreren Bänken für die nicht beschäftigten Spieler, aber keine selbständigen getrennten Zellen. Mit dieser Einschränkung liefert der Lyoner Druck wirklich eine prächtige Verdeutlichung der Berichte über die römische Festaufführung von 1513. Wir fassen den in Rom gezeigten und beschriebenen Bühnentypus als eigentliche Humanistenbühne. Das war keine Neuerfindung, vielmehr die vorhandene, längst gefestigte Gestalt. Der Regisseur war Inghirami, der Lieblingsschüler von Pomponius Laetus. Er hatte unter seiner Leitung schon früh gespielt, eben auf jener Bühnenform. Er wandte sie darum bedenkenlos weiter an. Sie hatte Pomponius Laetus ausgebildet und seine Aufführungen innerhalb der Akademie begannen wohl um 1473. Zunächst fanden sie in seinem Haus am Quirinal, also im Innenraum statt. Mag sein, daß sie später gelegentlich in einem Palasthof gezeigt wurden. Auch mag mehr Geld für die Ausgestaltung zur Verfügung gestanden haben, zumal während der Regierung von Papst Innozenz VIII. (1484–92). Im Vergleich zu den Venetianer Drucken wirkt die Lyoner Bühnenwand weit reicher ausgeschmückt. Immerhin ist es genau der gleiche Typus und so wird es auch in Rom gewesen sein. Niemals wird an dem Grundtypus der Bühne, eben mit der scenae frons als Abschlußwand, etwas Wesentliches sich geändert haben. Er galt als die legitime Rekonsruktion der antiken Anlage gemäß den Angaben des Terenzkommentars von Donatus, bestätigt durch die Darlegungen von L. B. Alberti (1485). Nicht unwichtig ist es auch, daß Pomponius selbst eine Terenzausgabe machte, die 1480 in Parma mit seinen „Castigationes" erschien. Man darf also mit der

Aufführung von Stücken des Terenz wie des Plautus rechnen. Um 1490 weilte nun der flämische Humanist Jodocus Badius Ascensius in Rom[3]). Er wurde in Assche bei Brüssel 1461 oder 62 geboren und stand also gerade in dem Alter, wo der bestens Vorgebildete bei diesem Aufenthalt in Italien den entscheidenden Impuls erhielt. Er ist mit vielen deutschen Humanisten befreundet. Trithemius, der seine Bekanntschaft mit Seb. Brant vermittelt, nennt ihn „vir in secularibus litteris eruditissimus ... ingenio excellens". Die Antike wiederzuerwecken, das schien ihm am unmittelbarsten durch die Aufführung der Stücke des Terenz möglich. Dafür fand er die authentische Interpretation bei der Autorität des Pomponius Laetus. Für die Verbreitung des Terenz setzte er sich nun mit Schwung ein. Er schrieb seine Praenotamenta, die weite Verbreitung fanden. Vor allem aber veranlaßte und betreute er die illustrierte Ausgabe, die sein Schwiegervater, der Buchdrucker und Verleger Johann Trechsel (der 1481 aus Nürnberg kam) in Lyon 1493 herausbrachte. Schon ein flüchtiges Durchblättern überzeugt davon, daß jeder der 147 Holzschnitte die wirklich gespielte Szene verdeutlichen, nicht aber episierend ihren Inhalt erzählen will. Rasch hat ein geschäftstüchtiger Verleger in Venedig (Lazarus Soardus) dies Neue und offenbar Aktuelle begriffen und für seine Ausgabe die Bilder kopieren lassen (1497). Die oberflächliche und rasche Arbeit lohnte sich, es erschienen mehrere neue Auflagen. Expeditus Schmidt gibt zehn Abbildungen aus dem Druck von 1521, und noch 1552 hält man sich in Paris an diese Bilder (von 1497), während 1539 eine französische Übersetzung (Le grand Térence) größtenteils direkt die Lyoner Druckstöcke benutzte. Diese erstaunliche Nachwirkung beweist, daß man eben die übliche Humanistenbühne dargestellt fand, so wie man sie bei Aufführungen tatsächlich verwendet sah.

Für Deutschland bieten die Illustrationen von Terenztexten leider keinen Beweis. Im Gegenteil, die in Ulm 1486 erschienene Übersetzung des „Eunuchs" von Nythardt hat Bilder, die den Inhalt als wirkliche Ereignisse erzählen (Abb. 54, 55 bei Borcherdt). Die Entwürfe für eine Baseler Ausgabe (um 1493), die man dem jungen Dürer zusprechen möchte, (Borcherdt, Abb. 60, Herrmann, S. 329—346) zeigen bei aller künstlerischen Begabung Anklänge an den Ulmer „Eunuchus", und fassen noch deutlicher den Ort als frei gestaltete Wirklichkeit auf, die deshalb auch jedesmal anders ausfällt. Ein anderes Prinzip befolgt der Straßburger Druck, der 1496 bei Grüninger erschien. Didaktisch aufklärend werden die Personen jeder Szene ohne jeglichen Hintergrund vorangestellt, rechts und links ganz schematisch flankiert von einem auswechselbaren Klischee einiger Haustypen (Borcherdt, Abb. 57). Das Personenverzeichnis des ganzen Stückes wird in der Weise veranschaulicht, daß die Figuren übereinandergruppiert zwischen Häusern verteilt und die Beziehungen zwischen den wichtigen durch schwarze Verbindungslinien markiert werden (Borcherdt, Abb. 56). Ebenso macht es noch 1583 ein Frankfurter Druck der officina haeredum Christiani Egenolphi

[3]) Ph. Renouard: Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius, Paris 1908, 3 Bde., Biographie Bd. I, 1—38. Max Herrmann: Forschungen zur dt. Theatergesch, des M.-A. und der Renaiss., Bln. 1914, S. 300—318 mit Abb. 32—39

(Abb. 1). Sein erfolgreicher Konkurrent Feierabend setzte (1566 und 1589) einen einzigen Stich (? von Ammann) vor jedes Stück, der die Zugehörigkeit und die Beziehungen der Personen in eine landschaftlich ausgemalte Umgebung setzt. Dabei werden die Hauptfiguren vorn groß, die übrigen darüber kleiner, recht übersichtlich gruppiert (Abb. 2). So aufschlußreich diese späten, noch nicht beachteten Abbildungen auch sind, sie erweisen jedenfalls, daß für die Illustration keineswegs wirkliche Theateraufführungen maßgebend, ja auch nur anregend wirkten. Desto wichtiger ist der einzigartige deutsche Beleg für das Aussehen der Humanistenbühne in Deutschland. Um 1530 verfaßte der Leipziger Schulrektor Muschler einen deutschen Prolog, als er auf dem Rathaus die „Ecyra" aufführte. Darin stellt er die spielenden Personen vor. Zunächst erscheint Laches mit Familie, und nachdem die einzelnen benannt sind, heißt es: „die fünf gehören in ein Scen / Da werden sie auß und ein geen". Dann kommt die Sippe Phidippus, und von ihnen wird gesagt, sie „ghören in diese Scen hineyn". Endlich: „Bachis wird jr wesen fürn / In dieser Scen mit jrer dyrn". Die Bühnenform ist offenkundig eine längst gewohnte und der Ausdruck „Scen" sogar etwas eingedeutscht. Wir finden also drei Scenae verwendet. Ob über jeder auch ein Firmenschild wie bei den Venetianerdrucken nach Lyons Vorbild vorhanden ist, könnte man wegen solch vorhergehender Vorstellung bezweifeln. Jedoch war bei der sacra rappresentazione eine Beschriftung der luoghi deputati gebräuchlich, weil man den rohen Gestellen nicht ansehen konnte, welche Örtlichkeit sie vorstellen sollten. Es ist außerdem wahrscheinlich, daß neben den beiden äußersten Scenae noch je ein Tor vorhanden war, das ins Freie oder auf den Markt führte, entsprechend dem antiken Bericht, also analog zu den Versurae des altrömischen Theaters. So war es auch in Rom 1513. Expeditus Schmidt, dem wir die Entdeckung Muschlers danken[4]), behauptet, daß auch „die deutschen Stücke eines Dedekind und Hayneccius ... sofort mit dieser Bühneneinrichtung gegeben werden" konnten. Er weist ferner darauf hin, daß der Vorhang und die Scena überhaupt zu schmal gewesen seien, um mehr als eine Person durchzulassen. Daher erkläre sich bei gleichzeitigem Abgang von zwei Personen durch eine Tür die übliche Floskel: „I prae, sequor" oder „praecede, consequor". Für Frischlin läßt sich dieser Bühnentyp als der übliche deutlich nachweisen[5]). Auch in England war diese Bühnenform bekannt, wie die Rechnungen der Westminsterschule in London belegen. Das im Gefolge der römischen Komödie stehende gelehrte Drama verwendete ebenfalls die Terenzbühne, so daß sie tatsächlich den Formtypus der Humanistenbühne repräsentiert.

Es lohnt sich also, die eindrucksvollen Holzschnitte der Lyoner Terenzausgabe daraufhin genauer zu betrachten, was sie für die Theaterverhältnisse auszusagen vermögen. Zu jeder Szene gehört ein Bild; zu jedem Stück außerdem der Prologsprecher, der auch als Epilogus verwendet wird. Dafür bietet der Text jedoch keinen Anlaß. Die Schlußzeile mit der Aufforderung „plaudite" ist ja

---

[4]) D. Bühnenverhältnisse des dtsch. Schuldramas und seiner Ableger im 16. Jh., 1903, S. 124 ff.

[5]) Erich Neumeyer, Fr. als Dramatiker, Diss. Rostock 1924.

stets einer Figur in den Mund gelegt. Es wird sich demnach hier wohl ein Brauch der Aufführung bemerkbar machen, wo eine längere Ansprache auf die besonderen Umstände oder Teilnehmer einging. So kehrt der bei Nicoll Fig. 73, S. 83, abgebildete Prolog (auf S. 111b Lyon) auch als Epilog (S. 163b Lyon) wieder.

Vor dem Beginn der Texte steht (S. 4b) die Gesamtansicht des Theaters. Sie wurde öfter abgebildet und diskutiert[6]). Über Einzelnes läßt sich streiten; im Ganzen aber ist deutlich, daß sich das Theater in einem besonderen Innenraum befindet, in welchem die Zuschauer in drei Abteilungen aufwärts gerückt sitzen, und daß sich ihnen gegenüber eine Bühne befindet, die jener des folgenden Stückes (der „Andria", vgl. Abb. 3) völlig entspricht. Gleichviel, ob dieser große Holzschnitt (Format 30 × 13,2 cm) als schematische Rekonstruktion des antiken Theaters oder als Reproduktion der humanistischen Nachbildung in der römischen Akademie gemeint sein mag — vielleicht sogar von beiden — jedenfalls wird damit von Anfang an betont, daß es sich eben um Theater handelt. Es ist dadurch die Perspektive für den ganzen Band angedeutet. Die gelehrte Interpretation des Textes wird ganz im Sinne von Pomponius Laetus für das Leben fruchtbar gemacht und soll ein verständnisvolles Darstellen erleichtern. Dieses dicke Buch mit 319 Blatt will zur Aufführung anregen und die Abbildungen sollen dazu anleiten. Das darf nicht aus eigener Intuition geschehen, sondern gemäß der antiken Art und Überlieferung. Sie war ja von Pomponius Laetus erschlossen und wiederbelebt worden; ihr folgend will Badius hier diese Errungenschaft verbreiten.

Zu allererst jedoch steht ganz am Anfang des Buches noch ein anderes Bild: ein Gelehrter inmitten seiner Bücher (Format 10 × 12 cm). Damit ist kaum Terenz gemeint, vielmehr Juvenalis, sein Kommentator. Denn der Titel des Buches lautet nicht etwa Terentii Comoediae, sondern „Guidonis Juvenalis natione Genomani in Terentium familiarium interpretatio cum figuris unicuique scaenae praepositis". Auf diese Formulierung also bezieht sich der gegenüberstehende Holzschnitt. Erst am Ende nennt sich der aus Nürnberg eingewanderte Verleger (S. 316): Impressum hoc opus cura atque impensis Magistri Johannis Trechsel. In civitate Lugdunensi. Anno M CCC X C III ad quartum Kalendas septembrias". Und sein Signet beschließt (S. 319b) den Text. Es folgten nämlich noch Ausführungen zu den ersten beiden Stücken von Joducus Badius Ascensius. Er hat als wissenschaftlicher Berater und Mitarbeiter (seit 1591 in Lyon) die Ausgabe angeregt und betreut. Als Vorlage benutzte er den eben (1592) in Paris erschienenen Text, der ebenfalls den Kommentar des Juvenalis enthielt. Das war kein Plagiat, vielmehr war es ihm wohl Herzenssache, für den Dichter zu werben und zu seiner Verlebendigung durch Aufführungen anzuregen. Er bekennt (S. 316b): „Effecimus, ut etiam illitteratus ex imaginibus, quas cuilibet scenae praeposuimus, legere atque aecipe(re) comica argumenta valeat". Kein nebensächlicher Schmuck sind also die Bilder. Für sie fand Badius einen be-

[6]) Herrman, S. 310 f, Abb. 31, Nicoll, S. 83 u. Fig. 74, Borcherdt, Abb. 52. Oscar Lenz, Die Geschichte der Terenz-Illustration (Masch. Diss. München 1924), S. 111 ff.

gabten Künstler, der seinen Weisungen sich fügte und aus eigener Kraft sie anschaulich zu machen wußte. Mit Recht hat man immer wieder die zeichnerischen Qualitäten, aber auch die technische Meisterung des Holzschnittes gerühmt. Es dürfte ein Landsmann von Badius, ein Niederländer, gewesen sein. Lebendig sieht er die Menschen im Raum und ihm gelingt ihre körperhafte Darstellung. Freude hat er an Überschneidungen und lebhaften Bewegungen. Künstler wie Gelehrter wollen keine archäologische Rekonstruktion, nein, Verlebendigung, und zwar mit Hinsicht auf das Theater. Theaterphantasie beflügelt sie. Darum wird auf jedem der 147 Szenenbilder (Format 10 × 12) die Bühne festgehalten und sie bleibt das ganze Stück hindurch dieselbe, wobei mitunter eine Figur aus einem der Vorhänge herauskommt, hervorlugt, hineingeht- oder blickt. Badius denkt als Regisseur. Das bezeugen zunächst die zugesetzten Personennamen. Sie stehen nicht allein über den Vorhängen, auch neben den Figuren. Dabei bedient man sich der Abkürzungen, beispielsweise bei der „Andria": Si = Simo, Da = Davus, der Sklave, So = Sosia, sein Freigelassener (Abb. 3); oder im „Eunuchus": Che = Chärea, Th = Thais, Pi = Pythias (vgl. Abb. 4, S. 9). Ähnlich wird über den Türen abgekürzt, etwa bei der „Andria": Carini = Charinus, Chreme = Chremes. Es ist nicht sicher, ob man bei einer wirklichen Vorstellung auch derlei Firmenschilder über den Türen anbrachte. Jedenfalls wurde für den Leser und Beschauer auf solche Weise alles regielich klar und für die Praxis brauchbar gemacht. Daß das wirklich Absicht und Aufgabe dieses Buches und vor allem der Bilder ist, beweist unmißverständlich eine ganze Anzahl von Holzschnitten, auf denen die stummen Personen dargestellt werden. Sie stehen eben auf der Bühne, obschon sie nicht einmal in der Szenenüberschrift genannt werden. So erblicken wir beispielsweise im „Eunuches" III. 2 die kleine Mohrin knien (Abb. 6). Auch werden nicht etwa mechanisch alle in den Überschriften genannten vorgeführt (Lenz, S. 118). Oft wird der Herbeikommende schon seitlich gezeigt (Abb. 4), seltener noch der Weggehende, mitunter aber, nur in der „Andria", noch ein Bein (vgl. Abb. 3, Andria I, 2, Lyon, S. 13). Das sieht der Zuschauer und hat der Spielleiter eben zu beachten. Eigenartig ist auch die Auswahl dessen, was aus dem Verlauf der Szene herausgegriffen und dargestellt wird. Oft sind es zwei Momente, die nebeneinandergesetzt werden. Stets handelt es sich um einen Bewegungsvorgang, meist um ein Zusammentreffen. Die Figuren in lebhafter Bewegung, das interessiert den Zeichner. Diese Neigung aber macht sich der Regisseur zunutze und so arbeiten beide wieder in gleicher Richtung. Zum Beispiel sehen wir etwas seitlich die monologisierende Figur, in der Mitte sie dann im Gespräch (Abb. 5). Dabei wird kein äußerliches oder gar malerisches Schema der Komposition eingehalten, etwa die Gruppe in der Mitte und symmetrisch aufzubauen. Oft wird eine Seite belastet, weil dort eine Figur auftritt, womöglich aus dem Haus, und dann sieht man gar noch aus dem Vorhang einen Kopf blicken.

Recht instruktiv scheinen mir die beiden Szenen aus dem Anfang vom 5. Akt des „Eunuchus". Zunächst (Abb. 4, S. 95b) sehen wir die Hetäre Thais im zornigen Gespräch mit ihrer Magd Pythias, am Ende erblicken sie Chärea, den

Übeltäter, herannahen. Aus dem nun Folgenden (S. 97) werden zwei Momente und Stellungen festgehalten. Zunächst rechts (vom Beschauer aus) Chaerea monologisierend, in der Mitte sein darauf folgendes Gespräch mit den beiden Frauen. Was abgebildet wird, ist für die Zweiteiligkeit der Szene wirklich bezeichnend und regielich besonders zu beachten. Man kann als durchgehendes Prinzip bemerken, daß der Anfang betrachtet wird. Damit wird das Auftreten in seinem Wie und Wo festgelegt, was ja für die wirkliche Vorstellung so wichtig ist, und worauf der Regisseur sein besonderes Augenmerk zu richten hat. Auch die Kostümierung weist auf die Aktualität der Bilder. Man sehe nur Thraso mit dem Federbarett oder die Frauen (Abb. 6). Denn eine Rekonstruktion würde antikisierende Kleidung gewählt haben. So stehen also sämtliche Holzschnitte unter dem Gesichtswinkel der Inszenierung. Sie wollen dazu anregen und beihelfen, aber sie werden nicht bloße Erschließung in der Phantasie sein, sondern sich auch auf Gesehenes, auf miterlebte Vorstellungen stützen.

Dürfte es ebenso mühsam wie reizvoll erscheinen, das Material der Holzschnitte hinsichtlich Stellung und Spiel auszuwerten, so hat man in Bezug auf die Bühne keinerlei Schwierigkeiten gefunden. Ganz allgemein ist man der Meinung, die Terenzbühne habe aus einer langgestreckten Spielfläche bestanden und hinten sei sie eben durch die Wand mit den Vorhängen abgeschlossen gewesen. Das sei doch deutlich und immer wieder zu sehen. Aber gerade, wenn man genau hinsieht und ein Blatt nach dem anderen betrachtet, drängen sich mancherlei Fragen auf. Zunächst einmal wäre die Anzahl der Häuser zu bedenken. Man könnte den Eindruck gewinnen, es seien stets vier — wenn man nur die ersten beiden Stücke beachtet. Tatsächlich besitzt der dann folgende „Phormio" lediglich drei, die „Adelphi" aber fünf, der „Heautontimorumenos" gar sechs Auftrittsmöglichkeiten und die „Hecyra" wohl fünf. Davon sind 4 scenae mit Vorhang, daneben aber ist noch ein freier Raum, der als Zugang von draußen her verwendet wird. Das zeigt Lyon, S. 296 (Abb. 7 = III, 6), wo der Servus Sosia mit einem Paket als Begleiter von Parmeno vom Hafen her kommt. Die Venetianer Drucke deuten das Meer direkt an durch einige Querstriche (Exp. Schmidt, Abb. 10 = Hecyra III, 1, ähnlich Lyon S. 289, Abb. 8). Der Rektor Muschler jedoch braucht in Leipzig nur drei Häuser. Er unterscheidet sich von Badius dadurch, daß er der käuflichen Liebe ein einziges Haus zugesteht, während der Lyoner Druck und alle Venetianischen der Hetäre Bacchis eine eigene scena geben und für die Kupplerin Syra und Philotis daneben noch einen weiteren Vorhang errichten. Es läßt sich leicht einsehen, daß dies für die Zuschauer deutlicher war. Denn der erste Akt legt die Exposition in das Gespräch zwischen Parmeno und der kürzlich erst nach Athen zurückgekehrten Hetäre Philotis (I, 2), die mit der alten Syra zunächst (I, 1) auftritt. Bacchis hingegen wird erst gegen Ende des Stückes bemüht (IV, 6 und V. Akt). Nach dem Text allerdings wird weder für diese noch für Syra und Philotis ein sichtbares Haus verlangt, wie etwa für Laches (z. B. V, 1 v. 9 auch IV. 6 v. 1). Öfter wird bei Terenz von zwei Häusern gesprochen, in die man hinein- oder herausgeht; die übrigen Personen kommen seitlich. Den wichtigen von ihnen besorgt

Badius jedoch stets ein eigenes Domizil. Aber Muschler tut es auch, befolgt also dasselbe Prinzip der räumlichen Fixierung, eben um zu verdeutlichen, um die Handlung für die Zuschauer übersichtlicher zu machen. In diesem Fall geht er mechanischer und zugleich moralisch wertend vor und gibt den leichten Mädchen mit der kuppelnden Alten ein einziges Haus. Für die übrigen Stücke läßt sich das gleiche Vorgehen nachweisen. Im Lyoner Druck erhalten in der „Andria" außer Simo natürlich die hochschwangere Glycerium das benachbarte Haus, das richtig nach ihrer verstorbenen Schwester als „Chrisidis" bezeichnet ist. Beide liegen nebeneinander. Aber daran schließen sich für Chremes und sogar für den jungen Charinus je ein weiterer Vorhang. Für diesen Freund des Pamphilus ist ein eigenes Haus nirgends erwähnt, ja handlungsmäßig unnötig. Eher noch wäre ein solches dem alten Chremes zuzugestehen, dem Freund von Simo, der ihn auch zum Schwiegervater seines Sohnes Pamphilus erkoren hat. Man könnte denken, deswegen wäre seine Scena besser an das Haus des Simo zu rücken, statt gerade an das Chrisidis (Abb. 3). Ähnlich verwunderlich erscheint auch die Anordnung in den „Adelphi" (Abb. 9). Demea wohnt ja auf seinem Landgut, Micio aber in der Stadt. Damit ist deutlich, daß Terenz nur dies letztere Haus dargestellt braucht, Demea aber von draußen kommt. Badius dagegen ordnet noch dazu die Häuser der beiden Brüder so an, daß nicht das ländliche, sondern das Stadthaus ganz links liegt. In der Mitte befindet sich das der Nebenfigur Hegio, der nur in III, 4 (Abb. 12 u. 5 = Monolog) u. IV, 3 seine Auftritte hat.

Dieses vorspringende Haus erfüllt damit aber eine wichtige visuelle Funktion: es trennt die Sphäre der beiden alten Brüder links von jener der Liebe. Denn es folgt nach rechtes das Haus der Witwe Sostrata mit ihrer schönen Tochter und schließlich als Abschluß ganz rechts der Vorhang des Sklavenhändlers Sannio. Terenz fand lediglich das Haus des Micio und jenes der Sostrata wichtig. Zwischen beiden lag aber wohl ein größerer Zwischenraum als Badius zur Verfügung stand. Da half er sich durch diese eigentümliche Winkelung. Einerseits wird dadurch die Länge der Abschlußwand vermindert. Setzt man nämlich jeden Vorhang mit einem Meter, vielleicht nur 3 Fuß breit und die zugehörigen sechs Säulen mit je 25 cm, an, so würde das Spielpodium gut 5 m lang gewesen sein. Für die „Andria" etwa mit 5 Säulen und vier nebeneinanderliegenden Vorhängen würde sich mindestens die gleiche Länge ergeben. Zudem scheint für die Tiefe des Podiums auch nicht viel Raum zur Verfügung gestanden zu haben; ich möchte dafür kaum mehr 3 m annehmen. Daß man mit solchen Maßen spielen kann, jedoch mannigfach gehemmt ist, weiß ich aus eigener Erfahrung. Denn meine Studiobühne hat auch nur 6 × 4 m Format. Vielleicht wurde durch die Winkelung eine Vertiefung der beiden Seiten gewonnen. Vor allem aber eine Aufteilung des Raumes. War bei der geraden Hinterwand die davor sich erstreckende Fläche lediglich Spielplatz, so zerlegt ihn der hineinspringende Winkel in zwei Hälften, welche durch die Handlung zu zwei verschiedenen Aktionsräumen werden. Dem entspricht also die Anordnung der Häuser (scenae). Links (vom Beschauer aus) befindet sich die Welt des Widerstandes, eben der

so verschiedenen beiden Brüder Micio und Demea. Rechts dagegen das Treiben der Liebe, worin die beiden jugendlichen Brüder verstrickt sind (Eschinus und Cresipho). Damit erhalten wir für das Spiel zwei deutliche Aktionsräume. Das bedeutet nicht nur technisch-schauspielerisch eine Bereicherung, sondern auch geistig eine Intensivierung. Also wird für den Darsteller wie für das Publikum lebendigeres Theaterspiel möglich, während das gleichmäßige flache Podium bei gerader Hinterwand eher zu bloßer Rezitation verführt. Daß dies kein subjektives Hineindeuten von heut her ist, beweisen fast alle 28 Illustrationen der „Adelphi". Von Anfang an und durchgehend finden wir Micio sowie Demea auf der linken Seite dargestellt. Damit sind die beiden Szenen des ersten Aktes links lokalisiert; sie bringen das exponierende Gespräch der beiden Alten. Der zweite Akt dagegen spielt ganz rechts, vor Sannios Haus. Der dritte Akt beginnt rechts, vorm Haus der Sostrata. Dann tritt Demea links auf und trifft nach einem Monolog seinen Sklaven Syrus, den wir auf dem Holzschnitt (Abb. 10, Lyon S. 185 b) aus dem Vorhang treten sehen. Im nächsten Bild (III, 4, Abb. 11) kommt Hegio aus seinem Haus heraus, also aus der mittleren Scena vorn zu dem noch links stehenden Demea. Aufschlußreich ist auch, wie die Szene IV, 5 (Lyon S. 201, Abb. 12) illustriert wird. Nach dem Monolog des Eschinus (IV, 4) wird hier gezeigt, wie sein Adoptivvater Micio aus dem Hause der Sostrata tritt, zu ihr sprechend, was rechts dargestellt wird, wobei der Kopf der Witwe aus der Gardine sichtbar wird. Dann ist unmittelbar daneben in der Mitte Micio und Eschinus im Gespräch wiedergegeben. Die linke Hälfte des Bildes bleibt also ganz frei, immer dann, wenn die Väter und ihr Widerstand nicht vorkommen und von Liebe gehandelt wird. So sind stets die bühnlichen Gegebenheiten und die schauspielerischen Notwendigkeiten maßgebend für die Illustration, keineswegs rein malerische Absichten. Dabei findet der Zeichner immer noch genügend Gelegenheit, sein spezifisches Können zu beweisen. Wie ausdrucksvoll ist Gebärde und Bewegung von Syrus zur Seite des abgehenden Demea in der letzten Szene des 4. Aktes (S. 203), oder das Schlußbild des Stückes (S. 219). Wirklich meisterhaft versteht der Zeichner Gruppen reizvoll zu verschränken und in der Mitte zur Schau zu stellen und dabei, wenn nötig, auch das Herankommen von der Seite noch deutlich zu machen.

Aufschlußreich dafür ist auch ein Holzschnitt aus dem „Heautontimorumenos" (II, 3 S. 128 b, Abb. 13, auch in den Venetianer Drucken genau so, vgl. Exp. Schmidt, Abb. 7). Wir erblicken die beiden Frauen (Bacchis und Antiphila) rechts vor der äußersten Säule. Das entspricht ihrem Zwiegespräch in der ersten Hälfte des Auftritts (II, 3). Sie waren vorher (II, 2) von den drei Männern gesehen worden. Die Frauen waren zurückgeblieben. Also kommen alle nicht aus einem Hause, sondern von draußen. Das wäre bei der Bühnenanlage der „Adelphi" nicht möglich gewesen. Hier jedoch ist dafür gesorgt. Denn ganz seitlich finden sich statt der Vorhänge ein offener Bogen, also die via ad forum, von der wir auch bei der Festaufführung in Rom hörten. Zwei Stufen scheinen von der Schwelle des Tores auf die Spielfläche zu führen. Sie sind aber ungeschickt ge-

staltet (vielleicht durch den Holzschneider) und erinnern etwas an einen Sockel. Ebenso erscheint die Öffnung so schmal, daß man glauben könnte, der Torbogen stehe gesondert und etwas zurückgerückt hinten. Die Auftretenden hätten also vor ihm zu erscheinen, statt durch ihn tatsächlich hindurchzuschreiten. Wie dem auch sei, jedenfalls ist die Modifikation ebenso unbestreitbar wie die Einhaltung des Grundtypus. Gegenüber Terenz werden hier vier Häuser angesetzt. Verriet die Stellung der beiden Tore schon einen Raummangel, so war eine Winkelung für die scenae natürlich geboten. Das Haus des selbstquälerischen Menedemus liegt abgeschrägt links, entsprechend rechts das der Hetäre Bacchis. Vorn finden wir das meist gebrauchte Haus der Chremes, aber zu unserem Erstaunen mit einem Nachbarn gekoppelt, dessen Vorhang mit Phaniae überschrieschrieben ist. Phania ist verreist und tritt im Stück nicht auf. Was war wohl der Grund dafür? Brauchte man etwa einen größeren Aktionsraum eben vor Chremes Haus, wo tatsächlich sich die wichtigsten Auftritte abspielten? Denn beim „Phormio" werden nur drei Häuser verwendet und diese ebenfalls gewinkelt angeordnet. Für jeden der beiden Brüder mit ihren Familien fordert auch Terenz ein Haus. Sie liegen hier nebeneinander, schräg links das des Demipho, vorn Chremetis, gewinkelt rechts das des Sklavenhändlers Dorio. Er hat ja III, 5, seine große Szene, des Stückes Höhepunkt. Die Vorhänge der scenae erscheinen breiter und diesmal deutlich halb zurückgeschoben in I, 2 (S. 225, Abb. 14), so daß zwei Personen sichtbar werden: der Sklave Geta, der heraustritt, und hinter ihm wohl sein Herr, der Jüngling Antipho. Davor steht Davus mit dem Geldbeutel. Er war monologisierend vorher (I, 1) aufgetreten, von draußen her. Im Unterschied zur „Andria" wird hier nirgends ein Blick ins Innere, also in die Zelle eines Schwimmbades gezeichnet. Die Figuren füllen den Raum zwischen Pfeiler und Vorhang trotz der größeren Breite derselben vollständig aus. Öfter sieht man jemand um die Ecke des äußersten Pfeilers kommen, wie etwa Geta (S. 265 b, V, 3, Abb. 15). Die Venetianer Drucke zeichnen in die ausgesparten Seiten neben die Vorhänge rechts Striche zur Andeutung des Meeres, links ein auf einem Hügel stehendes Kastell. Die tragenden Stützen sind als schlanke Säulen gegeben, während es in Lyon vierkantige Pfeiler sind, die ungemein massiv wirken gegenüber den Säulen in den vorigen Stücken oder gar den schmalen Latten der „Andria". Solche Stabilität würde wohl selbst einem Lüftchen im Freien standhalten. Auch die Sechseckform des Podiums fällt auf und dessen allerdings nur in I, 2 (Abb. 14) angedeutete Stufe. Sogar die untere Schwelle, welche die Pfeiler verbindet, wird als feste Latte gut sichtbar und verstärkt den Eindruck zuverlässiger Standfestigkeit. Hat etwa Badius in Italien eine Freilichtaufführung gar dieses Stückes im Hofe eines Adelspalastes gesehen und hier nachgebildet?

Am allerseltsamsten wirkt sicherlich die Reihe der 19 Holzschnitte zur „Hecyra". Wieder wird die Bühnenform mit ihrer einseitigen Winkelung rechts und dem freien Platz als Zugang von draußen, vom Hafen her, strikt beibehalten. Daß die an dieser Seite schräg liegenden beiden scenae der Bacchis und der Kupplerin Syra so hoch gezeichnet sind und bleiben, liegt an dem durch-

laufenden Schriftband. Auch die Lünetten der beiden vorderen Häuser gehörten so hoch gesetzt. Sollte man daraus folgern dürfen, daß die Benennung nur für das Buch bestimmt, nicht bei der Aufführung vorhanden war? Wie dem auch sei, jedenfalls wird auch in diesem Stück die bühnliche Situation ganz scharf gesehn und textentsprechend illustriert. Als Beispiel diene II, 2 (Abb. 16). Wir finden Laches vor seinem Haus, hinter ihm rechts auf der Schwelle bei etwas gelüfteter Gardine seine Frau Sostrata, der er eben (II, 1) harte Vorwürfe machte. Zu ihnen tritt nun links Phidippus aus seinem Haus. Er wird gezeigt, wie er entsprechend den ersten Zeilen seines Textes zurück spricht zu Philumena, die ganz links in dem etwas beiseitegeschobenen Vorhang steht. Sie wird durch das Namensschild „Phi" eindeutig gekennzeichnet. So hat hier wieder der Regisseur alles genau und richtig angeordnet und dem Zeichner vorgeschrieben. Auch dieser verwunderliche Bau dürfte keineswegs freier Phantastik entspringen, weit eher auf Gesehenes als auf Erdachtes zurückgehen. Noch größere Raumnot scheint hier zu herrschen. Sonst erforderte die Bühne annähernd sechs Meter Breite, hier ließe sich gut mit vier Meter auskommen. In dieser Weise könnte man sich in einem kleineren Klassenzimmer behelfen und dabei sogar den Zugang von draußen bequem zur Verfügung haben, was bei gradliniger Anordnung der vier scenae wie bei der „Andria" ausgeschlossen gewesen wäre. Sollte Badius nicht auch diese Abart des Grundtypus irgendwo gesehen haben und nun als Anregung weiterreichen wollen?

Rückblickend erkennen wir deutlich einen einheitlichen Formtypus, der bei allen sechs Komödien des Terenz in der Lyoner Ausgabe gemeinsam verwendet wird. Er besteht aus einem Podium, dessen einer und wohl größerer Teil die Spielfläche liefert. Sie wird nur nach hinten durch eine Wand abgeschlossen. Diese besteht vorwiegend aus ziemlich schmalen, langen Vorhängen, deren jeder ein Haus (scena) bedeutet, dessen Besitzer darüber angeschrieben ist. Meist sind es vier Gardinen, die an Ringen auf einer Stange laufen, jedoch nur wenig geöffnet, nie ganz zurückgezogen werden, so daß ein dahinterliegendes Gemach zur Schau gestellt würde. Deshalb wird die Kennzeichnung als Schwimmbadzellen besser vermieden. Außerdem wird noch Raum benötigt für ein Auftreten von draußen her, etwa vom Hafen, oder für ein Abgehen oder Ankommen vom Markt. Dafür sehen wir beim „Heautontimorumenos" an jeder Seite außen einen Torbogen errichtet. Da eine solche Ausstattung wohl mindestens sieben Meter beanspruchen würde, wenn man alles in gerader Linie nebeneinanderreihte, so suchte man mit geringerem Platz auszukommen, indem man die scenae erkerähnlich winkelte. Abgesehen von den beiden beliebtesten Stücken (Andria und Eunuchus) bieten die vier weiteren Komödien jedesmal eine andere Modifikation. Dabei wird durch die Winkelung der scenae die bloß schematische neutrale Spielfläche zu Aktionsräumen differenziert. So entsteht auf der einen Hälfte die Sphäre der Väter mit ihrer Bürgerlichkeit, auf der entgegengesetzten die der Söhne mit ihren Liebesverhältnissen. Stets aber wird alles real bühnlich vorgeführt und ist vom Standpunkt des Regisseurs sorgfältig bedacht. Auf das Woher und Wohin kommt es besonders an. Erinnerungen an wirklich Gesehenes wer-

den sicher entscheidend mitsprechen, aber ebenso auch die Absicht, anzuregen und mitzuhelfen zu ähnlichen Vorstellungen.

Daß dies erreicht wurde, darauf deuten wohl die Nachzeichnungen für die Drucke von Venedig und Paris. Auch der Prolog des Rektors Muschler in Leipzig spricht dafür. Die römische Festaufführung von 1513 bekräftigt diesen Grundtypus als den maßgeblichen der Humanisten überhaupt. Die früheren Erwähnungen der Bühne in Rom machen die Existenz dieser Form als längst vorhanden (etwa ab 1473) und verbreitet wahrscheinlich. Aber auch weiterhin bleibt er in Mode.

Da das neulateinische Drama des 16. Jhs. ja für die Schulen bestimmt war, richtete sich die Aufmerksamkeit auf das Wort, nicht auf das Spiel. Redekunst wollte der Verfasser entfalten, die Schüler vorweisen. Dazu sollte moralische Belehrung, nicht aufregend belebte Handlung, geboten werden. Wäre nicht der Text mit Stilblüten aus Terenz und Plautus übersät gewesen und im Ganzen diese beiden literarisches Muster geblieben, so hätte ein bloßes Vortragspodium für ein lediglich reproduzierendes Sprechen schon genügt. Aber der aktuellste Stoff war die Parabel vom Verlorenen Sohn, und eben sie bot Gelegenheiten, das Erbe der römischen Komödie fruchtbar zu machen. Mit der lebhaften Handlung wurden auch die theatralischen Wirkungsmittel lebendig. Sollte sich deshalb nicht gerade bei diesen Dramen auch eine in ihnen enthaltene Vorstellung von der Bühne bemerkbar machen, zumal wenn begabte Autoren sie verfaßten.

Aus innerem Drang wählte offenbar Macropedius (Georg von Langveld) das Drama als Ausdrucksform. Bereits 1510 schrieb er in Utrecht als Rektor für seine Schüler den „Asotus" in Anlehnung an die Captivi von Plautus, veröffentlichte das Stück jedoch erst 1537. Er wird eine Aufführung von vornherein im Auge gehabt und damit auf die Bühnenform Rücksicht genommen haben. In der Tat bietet gleich der Prolog dafür einen Hinweis, wenn er auf die Wahrung der Einheit des Ortes hinweist und wirklich geschieht alles auf dem Platz vor dem Hause des Vaters Eumenius. Nicht nur uns heutigen Lesern kommt das häufig gezwungen und unnatürlich vor. Will jemand ins Haus, besinnt er sich erst und schon öffnet sich die Tür (ostium) und der Erwünschte tritt heraus (strident fores). Selbst als der Vater, der in der Anfangsszene auf Reisen gegangen war, zurückgekehrt, Gericht über die ungetreuen Diener hält (III, 7), läßt er sich den Sessel herausbringen und die Schuldigen herbeiführen (Producite illos huic foras). Der Koch Debrus soll (III, 8) „huic phylacae" zugeführt werden. Das Gefängnis, auf welches mit „huic" wie mit einer Gebärde hingewiesen wird, wird doch wohl sichtbar und nahe, also als scena daneben gelegen haben. Außer dem Tor des Vaterhauses als mittelste scena, ist noch eine dritte anzusetzen: das Dirnenhaus. Auf die Nachricht von der Rückkehr des Vaters flüchten die beiden „meretriculae" (III, 5) dorthin. Ganz deutlich wird das reale Vorhandensein des „ganium", als (IV, 5) Tribonius den vom Hafen zurückkehrenden Asotus belauscht. Die Dirnen treten zu ihm heraus, nach kurzem Getändel fordert die eine ihn auf: „intro eamus". Es geschieht mit einem Freudenlied. Dies lockt den Vater aus seinem Haus und er hört von Tribonius den

Vorfall. Trauernd geht der Alte zurück in sein Haus. Offenbar lagen die beiden scenae dicht nebeneinander. Nehmen wir aus dem letzten Akt (IV, 9) noch hinzu, daß zu dem Freudenmahl für den Zurückgekehrten auch der Koch Debrus aus dem Gefängnis geholt wird, so ergibt sich eine Abschlußwand mit drei Vorhängen, die als Hauseingänge aufgefaßt werden. Hinzu kommt noch der Weg zum Hafen; er wird stets von den Abreisenden eingeschlagen (vom Vater, I, 1, hängen, die als Hauseingänge aufgefaßt werden. Hinzu kommt noch der Weg erfordert; er führt, wie III, 9 erweist, zum Markt. Bereits für I, 3 war das Auftreten des Schmarotzers Colax von dort her erfolgt und in II, 4 sieht er Asotus von dort herkommen. Besonders interessant ist das Zusammentreffen der beiden Brüder vor dem Hause des Vaters, wobei jeder einen Zugang von außen benötigt. Das ist leicht vorstellbar, ja fast selbstverständlich, wenn die Bühne eine Straße darstellte, an welcher eben jene drei scenae als Häuser lagen. Damit wird zugleich ein schlichtes Nebeneinander wahrscheinlich, wie der Lyoner Druck es für die „Andria" und den „Eunuchus" abbildet. Dort sind es allerdings vier Vorhänge. Aber weil hier nur drei verwendet werden, gleich speziell an die Erkerform des „Phormio" zu denken (wie Schweckendieck in seiner trefflichen Arbeit „Bühnengesch. des Verl. Sohnes in Deutschland" Lpz. 1930 S. 51), erscheint mir übertrieben. Nichts legt solche Winkelung nahe; im Gegenteil. Zum mindesten das Dirnenhaus wird szenisch nur wirksam, wenn man seinen Zugang auch deutlich wahrnehmen kann. Nein, es liegt hier offenbar genau die gleiche Bühnenwand vor, die der Rektor Muschler in Leipzig verwendete: also die drei mit Vorhängen geschlossenen scenae in der Mitte, und an jeder Seite wohl noch ein Torbogen als via ad forum und in die Fremde, besonders zum Hafen. Für solchen Torbogen spricht IV, 1. Merimnus erschrickt, als er Comasta, den ungetreuen Hausverwalter gekreuzigt erblickt. Dieser war nicht für die Zuschauer sichtbar, sondern eben vor dem Tore wie üblich an den Galgen gehenkt. Merimnus will zum Haus des Eumenius, bleibt aber, da er die Tür gehen hört, beobachtend im angulus stehen (videbo clam ab angulo quis exeat), offenbar seitlich am Tore.

Die rigorose Einheit des Ortes, die Macropedius sich auferlegte, fand nicht die Billigung der Zeitgenossen. Crocus tadelt sie im Vorwort zum „Joseph": „non sic tolarari potest, ut longe lateque dissita loca in unum subito proscenium cogantur." Dagegen beruft sich Grimald (Christus redivivus) gerade auf das eine proscenium vor den verschiedenen „loca" (Creizenach II, 96, A 1). Aber vielleicht schwebte beiden eine verschiedene Bühnenform vor: Crocus die gradlinige Abschlußwand, dem anderen dagegen die gewinkelte.

Die liegt deutlich dem erfolgreichsten Prodigusdrama zugrunde, dem „Acolastus" des Gnaphäus. Er schrieb ihn noch als Rektor der Lateinschule in den Haag und veröffentlichte ihn 1529 in Antwerpen (Neudruck von Joh. Bolte 1891). Er wurde ein Sensationserfolg und erlebte bis 1587 nicht weniger als 48 Auflagen, dazu mehrere Verdeutschungen und Übersetzungen ins Englische und Französische. Dabei war gewiß die protestantische Einstellung maßgebend, jedoch auch die geschickt und einleuchtend geführte Handlung. Sie ist nach dem

Schema des Terenz gebaut, mit Prolog und Epilog. Wie sollte dazu nicht die Bühne passen? Belegt ist erst, daß Gnapheus sein Stück 1536 in Elbing als Direktor des dortigen Gymnasiums von seinen Schülern aufführen ließ (Bolte XIII). Deutlich merken wir die eigene Phantasie des Autors, die gern gegenständlich ausmalt und ins bürgerliche Leben hineinstellt. So sieht er auch schauspielerisch alles greifbar und nutzt die Möglichkeiten der Winkelung voll aus. Das eine Podium beherbergt jetzt drei Aktionsräume. In der Mitte vor dem Haus des Pelargus die Sphäre des Vaters. Auf der einen Seite davon zurückspringend befindet sich die Fremde, auf der entgegengesetzten die der Heimat. Diese ist gekennzeichnet durch das Haus des Freundes vom Vater (Eubulus) und durch das des Verführers vom Sohne (Philautus), sowie durch einen Abgang, vielleicht als Torbogen. Die Fremde zeigt dazu als Gegenstück das Wirtshaus und das Domizil der Dirne Lais, dazu den Torbogen für den Bauer Chremes. Ich halte diese Dekoration für gemäßer als einen weiteren Vorhang. Denn der rusticus tritt nur IV, 7 auf, kommt von draußen und sieht Acolastus stehen (Bolte, 69) und nimmt ihn schließlich mit (S. 71). Der Auftritt spielt offenbar nicht vor dem Haus des Bauern, sondern dieser kommt von seinem Dorf durch das Tor in die Stadt und trifft dabei den Ausgepoverten, der eben seinen großen Klagemonolog (S. 68) gehalten hat: „Pauperem, quis me tecto dignabitur? (987) ... sed commodum a villa rusticus venit (v. 1004). Im nächsten Akt tritt er wieder (V, 2) mit einem Klagemonolog auf. Die beiden Szenen um diese, also V, 1 und V, 3 gehören dem Vater und seiner sorgenden Liebe (V, 1) und seinem Freund Eubulus (V, 3), der am Hafen Erkundigungen über das Schicksal des Sohnes angestellt hat und nun monologisierend zum Haus des Pelargus hineingeht.

Die nächste Szene (V, 4) zeigt Acolastus solus in der Gewissensqual „sceleratae mentis carnificina" (v. 1124). Er möchte zurück, doch schämt er sich: „nudus, sceleratus, impudens" (v. 1170) und verharrt wohl wie in Gedanken versunken an seinem Standort. In der letzten Szene (V, 5) sehen wir zunächst den Vater mit seinem Freund auf der einen Seite aus dem Hause treten. In deren Dialog (ab v. 1171) stückweise eingeblendet, Acolastus auf der andern Seite um den Entschluß heimzukehren ringend. Erst nach 60 Zeilen erblickt Pelargus den Herannahenden: „quem prospicio procul?" (v. 1232) und der Sohn den Vater (v. 1235), und dann folgt die Versöhnung in 30 Versen. Diese Gleichzeitigkeit und der Weg aus der Fremde in die Heimat nutzt die bühnliche Gegebenheit, eben durch die Winkelung zu eindringlicher Wirkung aus. In analoger Weise war vorher auch der Weg in die Fremde anschaulich gemacht worden. Acolastus geht nämlich nicht, sobald er sein Erbteil ausbezahlt bekommen hat, einfach ab, etwa zum Hafen wie Asotus bei Macropedius (IV, 7), nein, er geht erst zu seinem Verführer (Philautus) und damit schloß der erste Akt. Der Anfang des zweiten spielt in der Fremde, wo die beiden Schmarotzer sich treffen, und auf einen Fremden lauern, um ihn zu neppen. Damit wird der neue Aktionsraum sofort gekennzeichnet und II, 3 vorbereitet. In II, 2 aber sehen wir Acolastus von seinem Freund Abschied nehmen und nun den großen Marsch von der einen Seite (Heimat), vom Haus des Philautus her die ganze Länge der Bühne überqueren unter dem

Gesang eines Liedes von fünf Strophen: „Superest, ut iter ingressus haec mea gaudia / Tester festiva, quam paro, cantiuncula" (v. 459 f). In II, 3 geschieht dann das Zusammentreffen mit den beiden, die zunächst dialogisieren (v. 481 bis 497). Der Sohn betont, daß er die fremde Stadt erreichte, Pamphagus sieht ihn nahen (v. 518), sie stehen hinten seitlich: „Praeda nostris est unguibus Digna. A tergo me huic inseram" (v. 526 f); sie sprechen ihn v. 532 f an. Interessant ist, daß sie dann (II, 5) beim Wirtshaus anklopfen und der Wirt herauskommt und schließlich mit ihnen hineingeht, aber keine Szene darauf im Innern vorgeführt wird. Ebenso spielt der ganze vierte Akt vor dem Wirtshaus, aus welchem schließlich der beraubte Acolastus (IV, 5) herausgeworfen wird. Auch der dritte Akt wird sogleich bestimmt durch einen Monolog der Bromia ancilla. Aus dem Wirtshaus ist sie auf die Straße geflüchtet. Sie soll Lais holen, geht aber, weil sie andere Mägde von ferne sieht, dorthin ab, also durch den Torbogen. Inzwischen tritt Lais, „scortum nobile" mit Syrus, dem Hausdiener, heraus, offenbar aus ihrem Haus, Bromia kommt hinzu und sie gehen alle drei ins Wirtshaus ab.

In diesem Handlungsverlauf spiegelt sich die Örtlichkeit. Als äußerste Position wird der Torbogen deutlich und daneben das Wirtshaus. Dieses ist sachlich so wichtig, daß es frontal geboten wird, spielt doch der ganze vierte Akt davor. Dazu gewinkelt wird die scena der Lais liegen. Diese Anordnung wird durch die Schlußszene des dritten Aktes bestätigt (III, 4). Denn nach einem zwischengeschalteten Auftritt in der Heimat (III, 3) tritt die Köchin Bromia aus dem Wirtshaus, wo sie das Festmahl gerichtet hatte, heraus, alsbald kommt der Sklave Syrus und berichtet, wie sie drinnen feiern. Sie wollen hinein, Bromia geht, aber schon kommt (III, 5) Acolastus und Lais heraus: „prodeambulabimus istic interim" (v. 806). Die Liebesszene schließt (v. 850): „Abeamus, hanc solidam noctem consecratum Veneri". Daß auch in diesem Akt ein Auftritt zwischen Pelargus und Eubulus in der Heimat eingeblendet wurde, geschah wohl, um die Zeit des Tafelns zum Bewußtsein zu bringen, daneben selbstverständlich auch um die sorgende Liebe des Vaters zu verdeutlichen. Diese Simultanität der Orte beleuchtet zugleich die Anordnung der anderen Seite. Die Scena des Eubulus wird nahe, also im Winkel zum Vaterhaus gelegen haben. Dann wird das Haus des Verführers (Philautus) analog dem Gasthaus in Front zum Publikum neben dem Tor als äußerstem Abschluß anzusetzen sein. Denn in I, 2 kommen die beiden Jünglinge von draußen. Ihr Gespräch enthält das erregende Moment, den Entschluß sich selbständig zu machen und schließt (v. 241) „Tu intro inrumpe ad senem, expectabo te domi meae". Damit geht Philautus in seine scena, der Sohn setzt monologisierend den Weg fort zum Vaterhaus: „adire volo" (v. 257). Klopft er? Jedenfalls tritt nicht er hinein, sondern Pelargus heraus.

So sind die einzelnen Scenae sinnvoll, aber auch anschaulich gruppiert und das neutrale Podium durch die Handlung bedeutungsvoll zu Aktionsräumen intensiviert. Es ist erst durch die Winkelung möglich, Heimat und Fremde so greifbar durch das Vaterhaus zu scheiden, das zugleich in seiner ganzen Wichtigkeit auch visuell hervorgehoben wird. Was wir beim Lyoner Terenz als eine

Möglichkeit antrafen, wird hier dichterisch überzeugend fruchtbar. Und das ohne jegliche Illusionsmalerei und ohne irgendeinen Innenraum.

Der „Acolastus" des Gnapheus wurde zum Muster der Schuldramen, aber nicht allein der lateinischen. Durch Übersetzungen wirkte er auch auf die deutschen. Die Übertragung von Binder entstand 1530, erschien aber erst 1536 gedruckt, nachdem sie 1535 von Schülern in Zürich gespielt worden war (Neudruck Schweizerische Schauspiele Bd. 1). Der gelehrte Schulmann ist stolz auf seine vieljährigen Vorstellungen von Komödien des Terenz. Vielleicht hat er auch dieses Stück zunächst lateinisch aufgeführt. Jedenfalls müht er sich um getreue, aber treffende Wiedergabe und das ergibt noch manche Verdeutlichungen. Eubulus ist der „Nachbar" (v. 113). Den Bauern sieht Acolastus richtig „dört vom väld" herkommen (v. 1619), also durch den Torbogen und nicht aus einer scena. Besonders aufschlußreich ist der Zusatz des älteren Sohnes (V. A). Er kommt vom Feld, also durch den entgegengesetzten Torbogen wie Acolastus und Philautus in I, 2. Er bleibt stehen, weil er Getümmel „in unsrem huß" hört (v. 2066) und schickt daraufhin seinen Knecht zur Erkundung. Damit wird diese äußere Hälfte der Heimat besser ausgenutzt und abgehoben vom Vaterhaus als drittem Aktionsraum. Wir können sogar den Ort der Aufführung vermuten. Denn wir wissen, daß seine Aufführung des „Plutos" am 1. Januar 1531 im Lese- oder Ofenzimmer des Chorherrnstiftes stattfand, also in einem Innenraum mittleren Ausmaßes.

Eine Bearbeitung durch Wolfgang Schmelzl (Druck 1545) nahm vielleicht auf den Saal noch mehr Rücksicht, in dem er 1540 in Wien vor dem Kaiser spielen mußte. Seine Streichungen und Zusammenziehungen von 2413 Versen bei Binder auf 1610 Verse (Schweckendiek, S. 72 ff) scheinen nicht nur um der Moral und höfischen Manierlichkeit willen vorgenommen. Es sind Eingriffe in das Szenengefüge. So wurden II, 1 mit II, 3 zusammengezogen zu einer Anfangsszene der beiden Schmarotzer und der Abschied von Philautus (II, 2) fortgelassen. Es fällt also der Weg des Acolastus aus der Heimat in die Fremde fort. Damit wird die Winkelung überflüssig, die Rückwand kann nun gerade sein, so wird der Normaltyp wie bei „Andria" und „Eunuchus" in Lyon hergestellt. Auch für den letzten Akt vermeidet Schmelzl auffallend die Gleichzeitigkeit von Fremde und Heimat, läßt vielmehr den Zurückgekehrten neu auftreten. Dadurch wird die Spielfläche wieder neutral, ist eben die Straße vor des Vaters Haus. Da die scena des Philautus, vielleicht auch die der Lais, wegblieb, genügen vier, wenn nicht drei Häuser und 2 Tore wie bei Muschler. Ob der Grund dafür nur in den lokalen Verhältnissen, eben der Größe des Saales, zu suchen ist, erscheint mir zweifelhaft. Eher könnte eine Winkelung hier unbekannt oder gar unerwünscht gewesen sein, oder als altmodisch gegolten haben.

Ganz für die protestantische Schulbühne ist die Fassung des Stoffes von Ackermann gearbeitet, die in Zwickau 1536 aufgeführt wurde. (Schweckendiek, 104 ff). Wieder vollzieht sich die Reise vor unseren Augen, wie auch die Rückkehr. Auch das Tor an der Seite wird benutzt. Die Neuausgabe von 1540 [Text in Bibl. d. Lit. Ver. Stuttg. 170] wurde aber stark verändert. Dabei wurde

die Gleichzeitigkeit in Heimat und Fremde beseitigt. Stets geht die Person ab und tritt wohl an der anderen Seite durch das Tor wieder auf. Das an sich neutrale Spielpodium erhält also jedesmal von neuem seine Funktion als Aktionsraum durch die sich gerade abspielende Handlung. Dabei wird sein Charakter als Straße vor der begradigten Abschlußwand stets beibehalten. Der hinzugefügte Schlußspruch des Knechtes betont das: „Denn was fort mehr im Haus geschieht, wirdt keiner hausen sehen nicht" (v. 1895). Ackermanns Text wird noch 1612 in Erfurt etwas gekürzt gedruckt, allerdings unter Scharpfeneckers Namen.

Auch die Jesuiten machten sich für ihre Gymnasien die sprachliche Schulung der Humanisten zu eigen und wetteiferten mit den protestantischen Schulen in Aufführungen. Da jene stets in lateinischer Sprache stattfanden, war die Übernahme der Terenzbühne naheliegend, selbst wenn aus dem „Terentius christianus" des Schonaeus gespielt wurde. So erstaunt uns nicht, daß bei dem frühesten der einflußreichen Dramatiker, Jakob Gretser, in der „Heilung des Blinden" alles auf der Straße spielt; das scheint sich von selbst zu verstehen. Aber bei dem Legendendrama über Nicolaus von Myra fällt das Vermeiden jeglichen Innenraumes auf, zumal er in anderen Stücken von ihm verwendet wird. Aber in diesem Heiligenstück, das die Schüler am 29. September 1586 im schweizer Freiburg aufführten, wird deutlich die Terenzbühne verwendet. Es begegnet sogar der unten zusammengehaltene Vorhang als Fenster: „prospiciens per velum quasi per fenestram" (II, 4). Er kennt und nutzt auch die anderen gleichzeitig vorhandenen Bühnentypen[7]).

Eine Mahnung, sehr vorsichtig und recht genau jedes einzelne Stück zu untersuchen, mag uns zum Abschluß noch eine kurze Betrachtung einer Bearbeitung von Binders „Verlorenem Sohn" für die kleine pfälzische Residenz Zweibrücken sein[8]). Dort spielten es die adligen Mitschüler des Erbprinzen, der selbst den Eubulus und Epilogus übernommen hatte, kurz vor 1540. Ihr Erzieher hatte zahlreiche sprachliche und metrische Glättungen vorgenommen, Anstößiges beseitigt, überhaupt ein mehr höfisches Gebaren durchgeführt und alles auf rund 1500 Verse zusammengestrichen. Dabei hatte er aus Binders Erweiterung des Schlusses die Mutter schon in I, 3 eingefügt. Besonders wichtig aber sind seine zahlreichen Anweisungen. So heißt es (vor v. 67): „Eubulus Radtgeber gehet herfür auß seiner Scena" und ähnlich noch mehrmals, auch für Lais (v. v. 764). Ihm ist also diese Bezeichnung ganz geläufig. So liegt die Folgerung nahe, daß er wie Gnaphäus und Binder auch deren Terenzbühne übernimmt. Jedoch machen andere Angaben stutzig. Es heißt: „Da sitzt Pelargus und spricht" (v. 304) und weiter „sitzend" (I, 3 zu v. 324 ff u. 336 ff). Dabei schwebt doch wohl ein Innenraum vor ähnlich wie wir ihn im „Hürnen Seufried" von Hans Sachs finden. Ein anderer Terminus ist auch merkwürdig: „Eubulus geht vff und

[7]) Anton Dürrwächter: Jacob Gretser und seine Dramen, Freibg. 1912, S. 124 ff.
[8]) Text in Analecta germanica, Festschrift für Hermann Paul, 1906, S. 231 ff. Dazu Kurt Bregel, Gesch. d. Ths. in Zweibrücken, Diss. Mainz 1956, S. 4 ff, 333 ff. Schweckendiek, S. 75 ff.

ab im blatz sprechend (V, 3 v. 1298 ff), (ähnlich V, 5 v. 1321 ff) und vorher (V, 1 v. 1281) „Da gehn sie von einander vff dem platz, Eubulus zu erfragend vom Acolaste, Perlargus heim und klagt Acolastus sein armut alß kem er frembd her". Damit wird also ein Auftreten des Sohnes anstatt des Herüber=kommens bei gleichzeitigem Bleiben des Vaters vorgeschrieben. Es ist deutlich die gewinkelte, aber auch die gradlinige Terenzbühne hier durch eine andere, dem 16. Jh. sehr geläufige Bühnenform ersetzt, jene volkstümliche Anlage, die allerdings auch eine gewinkelte Neutralbühne war (wie sie Max Hermann und auch Köster erschlossen haben) und als solche nahe verwandt. Dieses Bei=spiel mahnt uns, recht vorsichtig und äußerst genau bei jedem Stück vor=zugehen.

Jedenfalls ist der Lyoner Druck nicht nur ungemein aufschlußreich hinsicht=lich der Normalform der Terenzbühne, sondern auch für dessen Abwandlung durch Winkelungen. Und diese Möglichkeit verstand gelegentlich ein begabter Dramatiker wohl kunstgerecht auszunutzen. Aber der Typus der Humanisten=bühne als langgestreckter Neutralraum vor einer Hinterwand mit scenae blieb stets derselbe.

WAS IST FASTNACHTSPIEL?

Von Derek Van Abbé (Adelaide)

In der Literaturgeschichte gibt es wenige Gattungen, welche sich dermaßen auf eine Quelle gründen, wie das deutsche Faštnachtspiel. Natürlich ist es ein besonderes Glück, daß eine solche Quelle überhaupt vorhanden ist. Gerade weil keine Literaturgeschichte das Lustspiel des Spätmittelalters außer Betracht lassen darf, geht niemand daran achtlos vorbei. Trotzdem haben wenige es gewagt, sich auf dieses Glatteis hinauszubegeben. Heute wie vor hundert Jahren existiert das, was wir Fastnachtspiel nennen, fast allein in der Sammlung Adalbert von Kellers, Fastnachtspiele aus dem 15. Jh. Diese 132 Spiele sind mannigfaltigen Ursprungs und höchst unterschiedlich zusammengestellt, was Länge und Alter betrifft. Sie machen vier Bände der Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart aus, deren unermüdlicher Herausgeber Keller war.

Zwischen 1840 und 1853, als er seinen ersten Band herausgab, häufte Keller eine unübersehbare Masse Material an. Viele Bibliotheken suchte er selber auf, um dort Handschriften zu vergleichen und abzuschreiben. In anderen Bibliotheken haben es für ihn seine Kollegen getan; Keller schrieb über Wien und München, als ob sie für ihn, den Schwaben, überhaupt nicht erreichbar wären!

Die erste Sammlung hat die Bände 28—30 der Bibliothek gebildet und ist 1853 erschienen. Die auf unsystematische Art zusammengetragenen Spiele beunruhigten offensichtlich den Herausgeber, denn er hat die Arbeit von vorne wieder angefangen, um fünf Jahre später, 1858, einen vierten Band herauszugeben. Dieser Band unterscheidet sich von den vorhergehenden dadurch, daß der Verfasser weit sorgfältiger an seine Handschriften herantritt und die spärliche doch schon damals nicht ganz zu übersehende kritische Literatur heranzog. Dieser Band trägt die Bibliotheks-Nummer 46.

Nun ist es fast unglaublich, aber seit dieser Zeit hat sich nur ein größeres Werk mit der Kellerschen Sammlung wissenschaftlich befaßt[1]). Auch hier verstrich viel Zeit; erst 1896 sind Victor Michels Straßburger Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele[2]) erschienen. Michels ging tüchtig an die Arbeit und lenkte die Aufmerksamkeit auf die Verworrenheit und den mangeln-

---

[1]) Allgemeine Literaturangaben im Reallexikon, hg. Merker-Stammler, Berlin, 1925/26, sub F'spl., S. 358. Mein geehrter Kollege, Dr. E. Catholy, der diese Rubrik für die neue Ausgabe behandelt, sagt, daß diesen leider sehr wenig hinzuzufügen ist.

[2]) Quellen und Forschungen, 77.

den Zusammenhang der Kellerschen Sammlung. Er selber aber war ein Sprachwissenschaftler klassischer Prägung. Zwar versuchte er nicht mehr auf Lachmannsche Art einen echten Urtext wiederherzustellen, durch das Heranziehen reichhaltiger Lesarten, wie Keller es getan hatte. Aber er widmete sich fast ausschließlich einer Art Dialektgeographie, die für den Theaterwissenschaftler enttäuschend ist, obgleich sie gerade dort wichtig ist, wo man eine literarische Gattung vor sich hat, welche so eng mit einer einzigen Stadt verflochten ist, wie das Fastnachtspiel mit Nürnberg. So besteht bei Michels für den Theaterwissenschaftler nur beschränktes Interesse. Doch gelang es ihm, einige interessante Streiflichter auf wesentliche dramatische Einzelheiten in der Typologie der Kellerschen Stücke zu werfen.

Neben Michels hat auch der Nürnberger Lier[3]) die Kellersche Sammlung behandelt, doch nur aus Lokalpatriotismus. Lier, wie auch der berühmte Theodor Hampe[4]), hat die Sammlung einzig und allein als Quellenbuch zur Nürnberger Theatergeschichte benutzt.

Die Fastnachtspiele selber hat tatsächlich kein Theaterwissenschaftler um ihrer selbst willen studiert. Die Erklärung für das ausbleibende Interesse ist nicht ohne Belang. Da müßte man wahrscheinlich an erster Stelle mit dem noch „klassisch" angehauchten und evolutionistischen Theatersinn des 19. Jhs. rechnen. Diese kleinen unbeholfenen Spiele hielten die Zeitgenossen Darwins für mißlungene Anfängerversuche des deutschen Dramas. Ferner aber gibt es einen für das 19. Jh. insbesondere ausschlaggebenden Grund, weswegen man das deutsche Fastnachtspiel nicht allzu eingehend unter die Lupe nehmen wollte: die Spiele selber waren doch größtenteils durch Zweideutigkeiten und großen Unflat gekennzeichnet. So fristeten die Kellerschen Spiele ein kümmerliches Dasein auf den Regalen der Seminarbibliotheken. Man ging schnell über sie hinweg und den Studenten wurde eingehendes Studium dieser dramatischen Periode nicht empfohlen.

Eigentlich mußte das Fastnachtspiel warten, bis die moderne Anthropologie zuerst wieder Interesse für Folklore wachrief. Da ging man mit Entdeckereifer an die Urgestalten deutscher Vergangenheit und — stieß wieder auf das Fastnachtspiel. Das zeitigte aber keinen eindeutigen Fortschritt für die Gattung: erstens waren es eben Folkloristen, die die Kellerschen Spiele jetzt studierten — Volksbrauch und Kultmerkmale interessierten sie, nicht das Drama um des Dramas willen. Zweitens geschah diese Wiedererweckung des Fastnachtspiels in der Nazizeit: der fähigste Forscher auf dem „neuen" Gebiete hat sehr gescheite Bemerkungen an sehr subjektive und voreingenommene Feststellungen gereiht. Sehr scharf ist Robert Stumpfls Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, 1936, kritisiert worden — und mit Recht. Doch hat das Werk auch Positives in sich.

Stumpfl ging offensichtlich zu weit, indem er versuchte, das ganze liturgische

---

[3]) Studien zur Geschichte des Nürnberger F'spls. L'zig 1896.
[4]) Die Entstehung des Theaterwesens in N. N'berg 1898.

Drama aus dem Volksbrauchtum herzuleiten. Diese Theorie ist überhaupt nicht mehr aufrechtzuerhalten. Aber das, was Stumpfl über das Fastnachtspiel geschrieben hat, ist sehr wertvoll und hilft dem modernen Forscher, zu einer gemäßigten Würdigung der wirklichen Vorzüge dieser Gattung zu gelangen. Dabei müßte man auch einwenden, daß diese letzte Feststellung wahrscheinlich für einen Angelsachsen leichter ist als für einen Deutschen, war doch der englische Bahnbrecher für das mittelalterliche Drama, Sir Edmund K. Chambers[5]), davon fest überzeugt, daß vieles im vor-Shakespearischen Drama aus dem Volksbrauchtum herzuleiten sei, während der ehrwürdige Wilhelm Creizenach[6]) den „völkischen" Ursprung des Dramas entschieden ablehnte.

Heutzutage kann man wiedererwecktes Interesse für das ältere Drama verzeichnen. Man studiert aber einerseits das Echt-Mittelalterliche — die Passionsspiele — und anderseits Hans Sachs, Heinrich Julius und das Barockdrama. Ich habe fast den Eindruck, daß unsere nach Urwüchsigkeit dürstende Generation sich gerade für Nicht-Allzu-Geschliffenes interessiert. Doch bleibt die Kellersche Sammlung immer noch unerforscht. Wobei Keller sein Monopol als Quelle für das deutsche Fastnachtspiel behält. Nur eine Handvoll Interessierter, meistens archivarisch veranlagte Lokalhistoriker, haben ein paar Fastnachtspiele aufgestöbert, die Keller unbekannt waren. So weiß man jetzt von Lübecker, Schweizer und Tiroler Stücken dieser Art[7]). Aber diese alle kommen kaum in Betracht neben den 132 Stücken, welche in der älteren Sammlung des eingehenden Studiums noch harren.

Was in dieser Abhandlung versucht wird, beansprucht keine bleibende Gültigkeit. Beim Studium vom Drama des 16. Jhs. wurde ich genötigt, zum Vergleiche das 15. Jh. heranzuziehen, fand aber keine wegweisende Literatur und habe mir selbst Kriterien aufstellen müssen. Meine Ergebnisse sind die Arbeit eines Nicht-Anthropologen und haben zum Zweck, auf den ästhetischen und dramatischen Wert der Kellerschen Fastnachtspiele Licht zu werfen, indem ich versuche, diese 132 Stücke nach verschiedenen Gesichtspunkten einzuordnen.

Kellers Sammelprinzip war augenscheinlich unmethodisch. Das was er bei seinen jeweiligen Ausflügen vorfand, schrieb er ab. Zuerst ermittelte er eine Wolfenbütteler Handschrift: die in dieser enthaltenen Stücke tragen in seiner Sammlung die Nummern 1—64. Dann hat ihn ein Kollege auf einen Münchener Kodex aufmerksam gemacht. Eine Abschrift davon folgte also ganz unvermittelt und erhielt die Nummer 65—104. Die übrigen 28 Fastnachtspiele seiner Sammlung wurden wahllos zusammengestellt. Einige gehören sicher überhaupt nicht mehr ins 15. Jh., wie Gengenbachs X Alter, Mercators Van dem dode, und die frühere Fassung der Manuelschen Elssli Tragdenknaben. Einige Irrtümer der ersten Bände hat Keller selber im Anhang des 4. Bds. korrigiert, aber das Ganze ist selbstverständlich für moderne Forschungsmethoden höchst un-

[5]) The Mediaeval Stage. 2 Bde., Oxford 1903.
[6]) Gesch. d. neueren Drs. 3 Bde., 2. Ausg., Halle 1911.
[7]) Zur Literatur in lokaler Hinsicht ist nur O. Eberle, Theatergeschichte d. Innerschweiz, Dt. Forschungen 5, Königsberg 1929, hinzuzufügen, dazu A. Dörrers Tiroler Studien.

befriedigend. Daß in den Archiven noch Wissenswertes sein müßte, bewiesen die Funde Zingerles in Sterzing[8]). Ähnlich wird man ermutigt durch das Fragment eines Hans=Salat=Dramas, welches Helene Levinger in M. L. R. 32, 1937, abgedruckt hat.

Für den ernsthaften Forscher hat die Kellersche Sammlung vor allem zwei Hauptmängel. Sie hat überhaupt keine sinngemäße Einteilung; soviel ist ersichtlich aus Kellers eigenen Methoden. Es folgt also, daß sie weder nach Motiven noch irgendwie nach Zeitfolge eingeteilt ist. Zwar kann man immer noch mit Keller annehmen, daß das meiste dort Abgedruckte aus dem 15. Jh. stammt und daß die Stücke, wie Michels zeigte, größtenteils in der Umgebung von Folz und Rosenplüt verfertigt waren. Das aber besagt sehr wenig, denn neuere Studien auf analogen Gebieten haben die Vermutung nahegelegt, daß die meisten Stücke dieser Art auf streng traditioneller Basis beruhten[9]). Waren die von Keller gedruckten Spiele frei erfunden oder beruhten sie auf brauchtümlicher Basis? Michels hat auf die Möglichkeit hingewiesen, daß einige Stücke eigentlich Schauspielertexte darstellen: solche Zusammenstellungen (wie die Frankfurter Dirigierrolle und wie so viele Shakespearische Texte) sind eine oft vorkommende Aufbewahrungsmethode gerade des brauchtümlichen Dramas gewesen. Andere Kellersche Stücke hingegen findet man auch in gedruckten Exemplaren aus dem 15. und 16. Jh.

Die Untersuchungen Michels bewiesen gerade, daß einige der Kellerschen Fastnachtspiele bis ins 14. Jh., wenn nicht früher, zurückreichen. Einige der abgeschilderten Bräuche, so den Morischgentanz (K. 14), stellt man bis in die frühesten Zeiten germanischen Folklores immer wieder fest. Und doch ist es oft klar, daß wir hier mit einer ganz bestimmten Fassung eines Motivs zu tun haben, welche zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt, etwa 1420 oder 1462, an einem ganz bestimmten Ort, also Augsburg oder Nürnberg, bearbeitet und aufgeführt wurde. Diese Überarbeitungen sind vielleicht die wichtigsten unmittelbaren Merkmale der Kellerschen Texte. An und für sich sind sie für auffallende Erscheinungen in den behandelten Motiven verantwortlich. Wir sind mit vielen der dargebotenen Handlungen längst vertraut — Motiven aus dem Artus=Zyklus, aus biblischen Legenden, aus den Passionsspielen, mittelalterlichen Fassungen antiker Fabeln, Minnesangthemen u. a. m. — und doch kommt es oft vor, daß wir diese alle in den Fastnachtspielen in Beziehungen treffen, welche von den uns vertrauten himmelweit verschieden sind. Da wo diese „neue" Fassung obszön und unbeholfen ist, sind wir der Versuchung ausgesetzt, das Ganze eine Travestie zu nennen. Dann wird über stümperhafte Handwerkerdichter gemurrt.

---

[8]) O. Zingerle, Die Sterzinger Spiele n. Aufzeichnungen d. Vigil Raber. Wiener Neudrucke, 9/11, Wien 1886.

[9]) Ich weise nur auf Kurt Wais' Untersuchungen über den europäischen Zusammenhang des Helden=Epos. Natürlich wäre auch auf das Komplex „Volkslied" (Allen) hinzuweisen, sowie auf die Arbeiten von Brooks und Young zum geistlichen Drama. Creizenach: „Also die nachweislich frühesten Stücke zeigen bereits nicht mehr die allerprimitivste Form." (a. a. O. S. 417).

Man müßte aber — und dies ist schließlich das wichtigste Ergebnis der modernen Anthropologie — an eine Zuhörerschaft und deren Spieltrupps denken, welche streng eingehaltene dramatische Gewohnheiten und Gepflogenheiten hatten. Auf die Dauer formte man alles mittelalterliche Kulturgut, indem es „versank", auf die Maßstäbe dieses Publikums um. Ähnlich wurde z. B. Jahrhunderte später die elisabethanische Tragödie nach dem Geschmack der deutschen Markthaufen von den „englischen Komödianten" umgeformt — und gerade auf diese Weise werden heute Hemingway und Thomas Mann den Kinobesuchern zuliebe „übersetzt".

Meine Typologisierung der Kellerschen Sammlung ist streng empirisch „zum Hausgebrauch" gemacht. Das Hauptgewicht liegt auf einer praktischen Sichtung des ganzen Materials.

1. a) Ritualmotive: wenigstens 51. 2—9, 11—18, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 30, 32, 35, 41, 45, 50 (= 105), 51, 53, 54, 56, 60, 62, 63, 66, 68, 71, 72, 73, 76—7, 80, 89, 90, 91, 100, 106, 127, 128.

Im engeren Sinne könnte man in den meisten Fastnachtspielen brauchtümliche Motive feststellen. Die hier belegten Stücke scheinen jedoch diejenigen zu sein, in denen bestimmte Motive sich am auffälligsten — oft in ganz andersgeartetem Motivstoff — hervortun.

Am bekanntesten ist vielleicht 54, Vom Tanawäschel. In diesem Gerichtsauftritt wird der Tanawäschel, eine Seuche, von Vertretern der verschiedenen mittelalterlichen sozialen Stände wegen der Schäden angeklagt, die er ihnen zugefügt hat. Auf 1414 oder 1440 wird der Ausbruch dieser Seuche datiert; daß aber ein böser Geist angeklagt und zum Tode verurteilt wird, ist weit verbreitetes rituelles Motiv unter primitiven Gemeinschaften und läßt sich anthropologisch mehrfach belegen[10]). Diese Art Zeremonie muß den Zuschauern intim vertraut gewesen sein, hinterläßt doch das Fastnachtspiel, trotz seinen rein ästhetisch dramatischen Momenten, einen merkwürdig „heidnischen" Eindruck.

Dieser „heidnische" Geschmack ist in vielen Stücken spürbar. Sogar Handlungen, die doch literarisch aus Novellen hervorgegangen sein müssen — wie etwa 22 und 66, Vom munch Berchtholt, eine Geschichte aus der weit verbreiteten literarischen Welt der „geilen Pfaffen" —, verraten eher den volkstümlichen als den literarischen Geschmack. Direkt eingeschoben wurden volkstümliche Szenen in literarisches Erbgut, das in anderen Gattungen ohne Veränderung behandelt wurde, z. B. 17 und 60, König Salomon und Markolfo. Der ruhige Gang dieses Fastnachtspiels wird zweimal unterbrochen; beide Einschiebsel, die Geschichte vom Messer sowie die Einführung von des Narren Schwester, haben ja keinerlei Beziehung zum Hauptmotiv. Für beide wäre ein ritueller Hintergrund zu rekonstruieren.

Andere Stoffe, welche brauchtümliche Einschiebsel aufweisen, sind: 8, 20

[10]) z. B. J. G. Frazer, The Golden Bough, 3. Ausg., London 1911, III, 195.

(trotz seinen Anklängen an den Tegernseer Ludus de Antichristo), 22, Kaiser und apt, 62, Von dem Perner und Wandrer (Etzelzyklus), 68, Des Entkrist vastnachtspil, 80, Das vsp. mit der kron und 100, Des künig von Engelant hochzeit (Artuskreis), 106, Kaiser Constantinus, 127, Künig Artus mit den siben Fursten — wo eine Episode aus Türlins Mantel (wie 80) durch fremden Stoff fast bis zur Unkenntlichkeit verzerrt ist —, und 128, Von Mayster Aristoteles, das Creizenach schon als durch brauchtümliche Motive von seiner beliebten mittelalterlichen Form weit abgerückt betrachtete[11]).

An vielen einfachen Episoden jedoch ist es der Stoff selber, der seinen rituellen Ursprung verrät — etwa Stücke wie 25, die eigentlich nur ein mimetisches Rätselspiel darstellt, oder Stücke mit sonst unverständlichen Motiven, wie 26, wo eine Königin Narren „beansprucht". Chambers gibt Beispiele ähnlicher Volksgebräuche[12]). Viele Stücke knüpfen, wie besonders 56, bei den Traditionen der „drei bösen Weiber" an[13]). Eine ganze Reihe von Stücken behandelt das wohlbekannte Fastnachtsmotiv der „Bestrafung" unverheirateter Mädchen: so 30, 76—7 (zwei verwandte Fragmente) und 91[14]). 41 zeigt die Beratung eines Jünglings in Werbetechnik, was auffallende Ähnlichkeiten mit primitiven Initiationszeremonien hätte[15]). Kultische Züge tragen auch die Stücke, worin die Fastnacht (einmal sogar die Karwochen) angeklagt wird (Muster Tanawäschel also): 51, 72 und 73.

Die vielen Tänze — wie 14, 67 und 89, Der kurz hannentanz (Hahnentanz) — werden in § 6 besonders untersucht. Daß überhaupt Fastnachtspiel mit Volkstanz eng zusammenhängt, ging schon aus Reich[16]) und Chambers[17]) klar hervor. In den Tänzen selber ist eigentlich Brauchtümliches nicht leicht festzustellen. Dagegen aber findet man anderswo dunkle Stellen, die durch nichts anderes als rituelle Motive zu erklären sind: weswegen sonst fände man ein ganz normales Ehegericht, wie 27, wo die Angeklagte drei „Antworter" hat, begnügen sich doch alle anderen Stücke dieser Art mit einem? Dazu sind die meisten „Prozesse" in diesen Gerichten alles andere als naturalistisch geführt, was gewiß nicht allein vom Unvermögen der Dichter und bäuerlichen Schauspieler herrührte, sondern eher aus der allmählichen Verkalkung sinnbildlicher ritueller Gerichtstechnik.

Ähnlichkeiten zwischen Fastnachtspielen und liturgischen Dramen dürfte man nicht allein vom Gesichtspunkt „gesunkenen Kulturguts" betrachten. Oft hat

---

[11]) A. a. O. S. 427.
[12]) A. a. O. Kap. VI, Village Festivals und Kap. XII—XIV, The Feast of Fools.
[13]) F. Brietzmann, Die böse Frau i. d. dt. Lit. d. Mas. Palästra 42, Berlin 1912.
[14]) Hoffmann-Krayer in Sz. Archiv f. Volkskunde, 1897, I, passim, bes. S. 57-; K. Gusinde, Neithart mit dem Veilchen, Breslau 1899, S. 37.
[15]) Bes. L. Weiser, Altgerm. Jünglingsweihen u. Männerbünde, Bühl 1927.
[16]) H. Reich. Der Mimus, Berlin 1903. Reich war in erster Linie Altphilologe, wird also als Volkskundler heute nicht sehr geschätzt; aber das Werk hat viel tiefere Einsichten als weit berühmtere moderne anthropologisch-kulturelle Arbeiten. Reich zum Volkstanz, bes. S. 18 und 853.
[17]) A. a. O. I, S. 182. Dazu auch Creiz., a. a. O. S. 413—414.

man das Gefühl, daß gerade hier in den Elementen, welche beiden Gattungen gemeinsam sind, sich doch Beweise für Stumpfls kultische Beeinflussung der liturgischen Spiele finden ließen[18]). Es wäre erwünscht, gerade die Elemente zu studieren, welche in den Fastnachtspielen aus der „höheren" Gattung entlehnt wurden: auffallend z. B. 35, wo Creizenach[19]) auf die merkwürdige Parallele zwischen den zwei um 20 Pf. feilschenden Bauern und dem Feilschen des Judas mit dem Hohen Priester in den Osterspielen weist. 68, Des Entkrist vsp. und 20, Herzog von Burgund, zeigen interessante Ähnlichkeiten mit Stellen aus dem geistlichen Drama: so auch sogar 21.

Bezeichnend, wie später untersucht wird, ist die Rolle der Narren. Michels wies oft auf die Wichtigkeit der Gouchmat-Tradition in diesen Stücken. Dieses Motiv findet man nicht nur in den einfachen Ehebetrugsgeschichten, sondern auch z. B. bei 32 in den Reden einer Reihe von Bauern, welche ihre unglücklichen Liebesabenteuer öffentlich beichten. Diese Stoffe waren gewiß niemals so zotenhaft gemeint wie sie aussehen: in 45, wo in den Reden der 17 prahlenden Bauer sich viele dunkle Stellen befinden, fanden Creizenach und Michels[20]) Verschmelzung weit bedeutenderer Stoffe vor. In 51, Verklagung der Fastnacht, sah Creizenach[21]) bürgerliche Selbstkritik, was Martini[22]) zu bestätigen scheint; doch war dieses Motiv hier im Vergleich mit den vielen anderen ähnlichen Spielen gewiß späterer Zusatz.

Wegen ihres Motivs erwähne ich besonders 21 und 53, Das „kleine und das „große" Neithartspil. Daß die Gestalt Neitharts zur Volksbelustigung herhalten mußte, dürfte nichts Besonderes sein. Aber die Abenteuer selber, welche dargestellt wurden, besonders die merkwürdige Verstümmelung von Neitharts Gegnern, lehnen sich eng an primitive Ritualgebräuche, die gut belegt sind[23]). Behauptete man dazu allen Ernstes, daß das Motiv der Vertauschung des Veilchens mit einem Dreck an und für sich so beliebt geworden wäre, wenn nicht auch der ganze Komplex der Frühlingsfeier symbolisch hineingespielt hätte?

1. (b) Teufel: etwa 10. 21, 53, 56, 57, 68, 110, 111, 124, 126, 131.

Diese Stücke fallen besonders auf, denn in ihnen scheinen die Teufel vom Dichter sozusagen an den Haaren herbeigezogen zu sein. Warum z. B. gibt es Teufel in der Rheinischen Fassung der Elsslin Tragdenknaben (110), die sonst ein Ehegerichtsdrama bildet, das ganz in sich ruht? Wenn 131 tatsächlich die Volksschauspielfassung des Hecastus wäre, wie Michels vermutete, dann

---

[18]) Stumpfl, a. a. O. S. 233. Michels, a. a. O. S. 31.
[19]) A. a. O. I, S. 417, der sich auf E. Wirth, Die Oster- u. Passionsspiele, Halle 1889, S. 214, stützt. Wirths Buch aber ist kaum mehr als eine Inhaltsübersicht. Ähnlich verhält es sich mit K. 1.
[20]) A. a. O. S. 202.
[21]) A. a. O. S. 421.
[22]) F. Martini, Das Bauerntum i. dt. Schrifttum bis zum 16. Jh., Halle 1944, S. 209—210.
[23]) Zur Literatur Martini, ebda., S. 202—203. Auch Michels, a. a. O. S. 27.

hätte man wenigstens eine Erklärung für diesen Fall, wo aber wohl gerade die Teufel mit Vorliebe übernommen worden waren[24]). Verblüffend ist auch die Einmischung der Teufel in die beiden Neithartspiele (21, 53).

1. (c) Wettstreit um ein „kleinot": 6. 16, 33, 96, 100, 127, 132.

Es gibt viele Wettstreite in den Spielen. Diese sechs Stücke aber haben ausdrücklich ein „kleinot" als Preis. In den meisten Fällen ist natürlich der Streit leise anrüchig: für den besten Liebhaber (16), für die beliebtesten Frauenreize (33), für die unbefleckte Ehegemahlin (127, an Artus' Hofe!). Parodiert 96, wo die „Sieben Meister" ihre Meinungen von der Liebe geben, Humanismus oder Scholastik? Volkstänze um Pfänder findet man immer noch[25]).

1. (d) „Die bösen Frauen": 6. 3, 4, 56, 114, 122.

Anklänge sind in vielen Stücken zu verzeichnen. Hier aber scheinen sie besonders deutlich. 114, wo men böse frouwens främ maken kan, ist insofern besonders interessant, als dasselbe Thema im frühen 16. Jh. gerade am entgegengesetzten Ende des dt. Sprachraums, in Bern, wieder erscheint. Das Fragment septem mulieres (122) ist gewiß brauchtümlich; das Thema erscheint anderswo in mehrfacher Ausführung. Die Gegenüberstellung „böse Weiber"=Teufel erscheint am deutlichsten in 56–7, färbt gewiß aber auch auf 3–4 ab; diese wurden wahrscheinlich von Folz verfaßt, jene stammen aus Tirol oder Bayern.

1. (e) Ausschließlich oder fast ganz obszön: 47.

Bei diesen müßte man unterscheiden zwischen Brauchtum, wo Unflat eine rituelle Rolle spielt (etwa als Scheltzauber), und Nürnberger Spieltradition – wie Martini treffend darlegt[26]). Besonders Folz hatte eine schmunzelnde Vorliebe für unanständige Witze. Nach Spielen, wo solche Beweggründe mitgespielt zu haben scheinen, schreibe ich in der folgenden Liste F. Sie lautete denn: 7 (F), 9, 10, 13, 18 (F?), 23, 24, 25, 27 (?), 28, 30 (F?), 31 (F), 32 (F), 33 (F), 36, 37, 38 (F), 40, 42, 43 (F), 44 (F), 45, 48, 51, 53, 58, 59, 60 (F), 69, 79, 80, 76–7, 85, 86, 87, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 101, 108, 109, 120 (F), 128. Besondere Feststellungen:

7. Ein Hochzeit zu machen. Michels stellte eine Genealogie der Stücke auf, die sich mit Hochzeitmachen befaßten. Innerhalb dieser Entwicklung erschien 7 relativ spät, d. h. zu einer Zeit, wo die brauchtümlichen Motive des Hochzeitmachens längst in Vergessenheit geraten waren und das Interesse des Dichters Folz nur auf die Handlung und, wie in diesem Beispiel, auf den obszönen Dialog konzentriert wurde.

18. Von dem einliften finger. Vielleicht auffälligster Vertreter des städtischen Schmunzelns.

23. Vom dreck. Der Ausschreier in diesem sehr unbeholfenen Stück zieht

---

[24]) Die modernsten kurzen Definitionen des Volksschauspiels bei Leopold Schmidt, D. dt. V'spiel i. ztgen. Zeugnissen, Berlin 1954 mit nützlicher Bibliographie; Chambers, a. a. O. II, S. 148 und 91.

[25]) Creiz., a. a. O. S. 413.

[26]) A. a. O. S. 200 u. 204.

einen merkwürdigen Unterschied zwischen diesem Stück und „anstößigen" Obszönitäten, eine Feinheit, die sehr für spätmittelalterliches Fortleben rituellen Empfindens spricht.

28. Martini sieht eine interessante Konfrontation von Stadt- und Bauernsitten in diesem ungelenken Stücke, wo fünfzehn Bauern in die Stadt kommen, um ihren geschlechtlichen Durst zu stillen.

31. Creizenach nannte dieses Stück den besten der Ehezwiste (siehe § 4 d.). Derselbe Gegenstand wurde mehrfach behandelt, vielleicht am auffälligsten in Vigil Rabers Sterzinger Q XIII.

37. Von eim thumherrn und einer Kuplerin. Unbeholfene Variation über ein Boccacciothema, die doch nicht ganz mißlungen ist. Michels trat zögernd für Folz ein. Creizenach wies darauf hin, daß dieses das einzige Fastnachtspiel ist, das eheliche Untreue gerade dieser Art behandelt.

42. Ain verclagung vor dem officiall. In diesem von Michels Rosenplüt zugeschriebenen Stück wird das Ehegerichtsthema ganz humorvoll abgewandelt: drei Ehepaare treten vor dem Gericht auf; zwei haben gewöhnliche Zwiste auszutragen, aber die dritten Kläger sind zwei unglaublich unschuldige Jugendliche, die vom Geschlechtsleben keine Ahnung haben. Echte Situationskomik also, obgleich heute noch gerade Zoten dieser Art von einigen Witzbolden mit einer geradezu raffinierten Komik erzählt werden.

48. Von einem arzt. Bruchstück eines Arztspiels mit „Knecht Augustin" und Bauern, deren einer krank ist. Obszöne Möglichkeiten der Harnuntersuchung liegen auf der Hand, kommen anderswo bei Keller in mannigfacher Ausgestaltung vor. Lägen hier auch rituelle Elemente im Hintergrunde? Vgl. 85 und 120.

53. Neben der allbekannten Dreckepisode des Neithartspiels kommen in dieser Fassung viele andere obszöne Züge vor.

58. Überhaupt seltsames Stück, von Michels genauer studiert[27]).

69. Der baurn rugvastnachtspil. Stumpfl hat die Bedeutung des Rügespiels bei der Überwachung des persönlichen Lebens der Mitglieder primitiver Gemeinschaften erschöpfend dargestellt und ihr Fortleben im Fastnachtspiel nahegelegt[28]).

70. Von der müllnerin. Sehr verworrenes Stück, das offensichtlich von Rosenplüt aus Bruchstücken anderer Stücke zusammengeflickt wurde. Wahrscheinlich gab die Titelgeschichte den Anstoß bei der Erörterung einer Mesalliancegeschichte. Das Hinzukommende ist nur durch die Vorliebe für Zotiges zu erklären.

97. Der wittwen und tochter vsp. Dieses Stück stellt interessante Probleme der gegenseitigen Beeinflussung unter den Kellerschen Stoffen. Auf den ersten Blick sieht 97 aus wie das Gegenstück zu 41 — also Fraueninitiation? Weiter aber findet man einen deutlichen Anklang an 42, gewiß mit der Absicht, für das Geschlechtliche neue Formulierungen zu finden. Dieses Motiv könnte also „rein ästhetisch" aufgenommen worden sein.

108. Spiegelt das Bestreben späterer Fastnachtspieldichter, alten Geschichten neue Einkleidungen zu geben, was hier zu einer höchst unwahrscheinlichen Situation im Ehestreit führt.

128. Diese Fassung des Aristoteles-Schwanks muß man mit dem Sterzinger Q VII zusammen lesen, um die Urgeschichte zu begreifen; die Rache des Philosophen an einer Frau, die ihn erniedrigte. Hier aber hat die Lust am Zotigen dieses Motiv längst verdunkelt.

---

[27]) A. a. O. S. 108.
[28]) Gedämpfte Kritik bei Martini, a. a. O. S. 199.

An allen oben nicht untersuchten Nummern ist überreichliche Obszönität das Gemeinsame. Dabei müßte freilich zugestanden werden, daß nur wenige Kellersche Stücke ganz frei von Rohheiten sind.

2. (a) Die typische Revueform des Fastnachtspiels: eine zentrale Gestalt durchmustert eine Reihe von irgendwie verbundenen Figuren: wenigstens 37. 2, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 25, 26, 30, 32, 40, 41, 44, 47, 49, 64, 66, 70, 75, 76–7, 78, 82, 83, 84, 85, 89, 96, 101, 102, 103, 104, 119, 122.

Hier handelt es sich größtenteils um eine Parade von Figuren, von einem Ausschreier oder Narren eingeführt. Sie treten auf, rezitieren ihren Spruch und ziehen dann weiter[29]). Bei den einführenden und abschließenden Reden findet man oft die wohl ursprüngliche Aufführungstechnik des Fastnachtspiels, dem Zuge von Hause zu Hause bzw. von Wirtshause zu Wirtshause.

Einfache Paraden sind: 12 und 13 (Verführer), 15 (Weber), 26 und 32 (Liebesnarren), 30 (unverheiratete Mädchen), 47 (Ritter), 64 (Faulenzer), 66 (Hochzeitsgäste), 70 (Weber), 75 (Ritter), 78 (Stände), 82 (Bauern vor dem Arzte), 101 (Ärzte), 102 (Eheparade), 122 (Septem mulieres). Kompliziert sind:

8. Zwei durcheinandergebrachte Handlungen, wovon die erste wohl „höfische" Satire, mittels eines Kartenspiels (vgl. Alice im Wunderland) darstellt. Der Kartenkönig der ersten Hälfte wird zum Richter einer ganz lebhaften Gerichtsszene bei der zweiten.

14. Das einzige Fsp., das die Bezeichnung Morischgentanz trägt, was interessante Querbeziehungen hätte, wenn es wirklich zu dem Komplex Beziehungen hat, das Chambers studierte. Eigentlich vertritt 14 aber eher eine weiter entwickelte Stufe der Werberparade. Die um Venus mit ihrem Apfel werbenden Bauern werden weniger physisch als moralisch bestraft, also ein echt dramatisches Motiv eher als handgreifliches Ritual. Mit dem Sterzinger Q XIV/XV verwandt.

17. Von fursten und herren. Laut Michels hätte man hier einen höchst unbefriedigenden Versuch Rosenplütscher Art, Motive aus den Artus- bzw. Aristoteleskreisen an die Paradetechnik anzugleichen. In der ersten Hälfte gibt Aristoteles vier Königssöhnen und einem König Antworten über eheliche Treue. In der zweiten Hälfte bringt des Soldans Frau (!) Aristoteles dazu, sie auf seinem Rücken zu tragen, ein an sich weit verbreitetes Motiv.

40. Die eefrau, wie sie iren man verklagt vor hofgericht. Primitive Stufe des Ehegerichts oder, da das Stück als Revue trefflich ausgeführt wurde, Absinken des Rügespiels zum einfachen Unterhaltungsstoff?

49. Von kuchinspeis. Wenigstens insoweit variiert, als hier sieben Hausfrauen einem schlagfertigen Krämer Gemüse abkaufen.

66. Diese in § I. a angeführte novellenartige Episode ist eigentlich in der Ausführung sehr primitiv; größtenteils besteht das Stück aus einer Parade der Hochzeitsgäste, die einem jungen Ehepaar Geschenke übergeben.

70. Vom werben umb di junkfrau. Von Michels genauer studiert, weil das an sich anspruchslose doch sauber ausgeführte Stück, dessen gelehrten Ursprung schon Creizenach vermutete, ein interessantes Glied in der Morphologie der Gattung bildet. Vielleicht aus Nördlingen stammend, ging das Stück durch Nürnberg auf dem

[29]) Michels' Ansichten, a. a. O. S. 202.

Wege nach Tirol, wo es als Sterzing Q XV/XI auftaucht. Lier bemerkte Anklänge an das geistliche Drama und sogar eine wörtliche Angleichung an das Innsbrucker Auferstehungsspiel.

75. Di Kaiserlich ritterfechten. Von Michels Rosenplüt zuerkannt. Ganz interessante Handlung von den Rittern, welche sich vor dem Kaiser mit kläglich kleinbürgerlichen Gründen wegen ihrer Unfertigkeit entschuldigen.

78. Vom babst, cardinal und von bischoffen. Anklänge an Folz' Des Türken Vsp. (39) in mehr traditioneller Gestaltung, aber doch ganz wirkungsvoll: die Parade der Stände ist vom soziologischen Standpunkt trefflich ausgeführt — „der Reichsstädter redet, der Proletarier" (Michels), der in diesem Stücke auch „müde Verzweiflung am Reich" verzeichnet[30])

83. Der wiletzkinder vsp. Thema ist fast das des Koriolanus.

84. Initiationsthema, aber aus gelehrten Kreisen: der Jüngling fragt die älteren Meister, warum die Männer die Frauen lieben. Sechs Antworten, nicht ungeschickt zusammengestellt, ohne eigentlich geistreich zu wirken. Vgl. auch 96, Von den siben meistern.

103. Dy siben varb. Sehr alten Ursprungs. Von Gloth eingehend behandelt, Teutonia 1, Königsberg 1902.

119. Pamphilus Gengenbachs X Alter, das eigentlich in diese Sammlung nicht hineingehört, weil es 1512 erschienen ist und aus einem weit moderneren Geiste hervorging. Gengenbachs Beibehaltung der alten Revueform war aber jedenfalls höchst bezeichnend für die dauernde Beliebtheit gerade solcher einfachen und brauchtümlichen Unterhaltungen trotz den „evangelischen" Absichten des neuzeitlichen Dichters[31]).

Es wäre möglich, sich viele andere Fastnachtspiele revueartig aufgeführt vorzustellen. Aber umgekehrt könnten geschickte und geübte Schauspieler einige der oben studierten Stücke doch auch theatralisch wirksam (im modernen Sinne) aufgeführt haben.

2. (b) Die zentrale Gestalt der Urform verschwindet: unter diesen Stücken findet man viele, welche gegensätzliche Paare oder Antithesen mustern: wenigstens 26. 9, 11, 16, 28, 33, 36, 43, 45, 50 (gleich 105), 59, 71, 74, 86, 90, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 109, 116, 132.

Der einzige Unterschied von 2a bei den Fastnachtspielen in dieser Kategorie besteht in der Abwesenheit des „conférenciers". Bei einigen Stücken verrät dieses Fehlen eher Unbeholfenheit (9, 28, 33, 36, 43, 45, 50, 59, 71, 74, 90, 94, 95, 101, 109, 116, 132), in anderen jedoch sieht man Ansätze zu höherer Gestaltung. Laut Michels entstamme 116 der zweiten Hälfte des 16. Jhs. Antithetische Paare findet man in 59 (von junkfrauen und gesellen), 92 (zehn Paare), 93 (sechs Paare), und 95 (Di jung rott, wo die Geschlechter abwechselnd reden).

---

[30]) Ebda, S. 189.

[31]) Maßgebend bleibt die Ausgabe von K. Goedeke, Hannover 1856, aber dazu bes. R. Raillard, PG u. d. Reformation, Heidelberg 1936 und meine Abhandlung Development of dramatic form in PG, Modern Language Review, Cambridge, XLV, 1, 1950.

3. (a) Narrenrevue: 9. 13, 14, 26, 32, 38, 43, 44, 116, 132.

Formal schließen sich diese an 2a und 2b, Michels gibt dieser Gruppe eine Sonderstellung, welche durch die Gouchmat-Tradition sowie durch die spätmittelalterliche Vorliebe für die Narrenliteratur gewiß berechtigt ist. Auch spielt gerade im älteren Drama der Narr eine ungeheuer wichtige Rolle, welche Stumpfl, vom anthropologischen Gesichtspunkt, eingehend studierte[32]). In allen, mit Ausnahme von 13 und 14, spielen entweder Titel oder Ausschreier auf die Narren, welche auftreten sollen. Zu bemerken wäre, daß es sich in der Narrenrevue meistens um Liebesnarren handelt.

3. (b) Andere Stücke, in denen Narren auftreten: 10. 17, 20, 44, 63, 78, 81, 107, 110, 123.

In diesen Stücken spielt ein ausdrücklich designierter Narr (in 63 wird er „Freiheit", in 132 „Freyhart" genannt) eine kleine, aber abgesonderte Rolle, die gewiß den Verfassern von Bedeutung war. Warum gäbe es sonst einen Narren in 110 (Elsslin Tragdenknaben) oder in 107 (dem Luzerner Klugen Knecht)? In 17 tritt neben den Narren auch die „Närrin".

4. (a) Wettstreitende Prahler: 30. 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 23, 26, 28, 32, 33, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 64, 70, 74, 84, 86, 94, 99, 109.

Die rituelle Wichtigkeit des Prahlens ist in der Anthropologie fest verankert[33]). Literarisch ist diese Sitte gut belegt seit Homer. Sicher spielt das Prahlen bei den primitiveren obszönen Fastnachtspielen eine große rituelle Rolle (wie aber gewissermaßen noch immer bei der Zote); bezeichnend, daß der spätmittelalterliche Nürnberger Sammler die Nummern 11—17 aneinanderreihte, welche vielleicht die allerprimitivsten Stücke darstellen.

11—16. Mehr oder weniger obszöne Werbeparaden; in 11 sind es zwölf Frauen, welche sich über ihre Liebesabenteuer verbreiten.

17. Unter 2a untersucht. Durchweg anständig aber wahrscheinlich (von Rosenplüt) an die gewöhnliche Technik angepaßt und mit geschlechtlichen Prahlereien ausgestattet.

32. Folz' erstes Fastnachtspiel, wenn Michels recht hat. Offensichtlich übernahm er nur ein ihm vertrautes Schema. So auch in 43 und 38 (das auch im Druck mit Folz' Namen versehen existiert), von denen, die sich die Weiber nerren lassen, das unbeholfen aber nicht auffallend obszön ist.

39. Des Türken vsp. Rosenplüts berühmtestes und am häufigsten abgeschriebenes Stück, gerade wegen seiner politischen Bedeutung (s. unten). Ausgerechnet hier aber ist die Intrusion des Prahlmotivs auffallend.

86. Ein uninteressantes Stück, das aber höchst geschickt aus vielen anderen zusammengeflickt wurde. Zehn Junggesellen geben die Gründe an, warum sie nicht verheiratet sind. Alle werden dem Wirte gegenübergestellt und man könnte das Ganze gerade eine Umstellung des prahlerischen Wettstreits nennen!

---

[32]) A. a. O. passim, bes. S. 28 u. 162.

[33])Vgl. Eberle, Cenalora, Freiburg/B. 1954, S. 254, 326 u. a. m. Das Werk stellt Eberles letzten Versuch dar, die primitivsten dramatischen Tätigkeiten bei Buschnegern in Südamerika, Afrika und Australien zu untersuchen.

4. (b) Disputation: 8. 1, 20, 68, 84, 96, 106, 124, 126.

Unter gewissen Umständen fallen Disputation und Wettstreit zusammen. Nach einigen Ansichten stellt jene eine Vorstufe zu diesem dar; bei Keller aber hat man hin und wieder den Eindruck, als ob diejenigen Fastnachtspiele, welche Disputationsgestalt haben, „veredelte" Formen vom brauchtümlichen Wettstreite darstellen. Keines dieser Stücke ähnelt äußerlich dem primitiven Streitgedichte.

Es ist in vieler Hinsicht bezeichnend, daß drei Fastnachtspiele, welche diese Form haben, antisemitische Ausfälle darstellen. Dieses Thema muß sich großer Popularität erfreut haben: alle drei Stücke entstammen dem mittelalterlichen Streitgedicht zwischen Ecclesia und Synagoga. Es handelt sich hier um:

1. Von uberwindung der Juden. Langes trockenes Fastnachtspiel, das Folz ausdrücklich als Verfasser erwähnt. Anklänge an das geistliche Drama, aber alles andere als dramatisch ausgestaltet.

20. Herzog von Burgend. Sehr unbeholfen und obszön. Michels kreidet dieses Stück auch Folz an.

106. Kaiser Constantinus. Creizenach sah hier auch Volkstanz- und sonstigen brauchtümlichen Charakter. Der Kaiser, der angebliche Mittelpunkt, vermittelt vielleicht die Verwandtschaft mit 125 (Das heilig kreutzspil). Folz wird als Autor anerkannt und das Stück ins Jahr 1463 versetzt.

Im wesentlichen haben 84, 96 und 124 Disputationsform. In allen ist die Frage nach dem wirklichen Wesen der Liebe der Mittelpunkt. Im kryptischen Fragment 124, Der Thanhäuser, diskutieren der Held und „werlt": wenn dieses ernst gemeint worden wäre, könnte man nur den Fleiß des spätmittelalterlichen Dichters bewundern, der um jeden Preis seinen Stoffkreis erweitern wollte. In 84 geben sechs Meister, in 96 die „Sieben Künste" Auskunft über die Liebe. In 96 ist der Einfluß von „kleinot"-Szenen und sogar von den Gerichtsdramen zu verzeichnen. Aber die Disputationsform bleibt maßgebend.

Problematisch ist 68, Des Entkrist vsp. Die schweizerische Herkunft des Stücks sticht grell von den es umgebenden Nürnberger Spielen ab. Mittelhochdeutsche Reimkunst und Metrik sind auch auffallend; der klischeeartige Ausgang ist also sicher Rosenplütscher Nachtrag. Trotz politischen Interesses und dramatischer Gestaltung macht der Kern doch den Eindruck einer Disputation.

Ähnliches wäre von 126, Von sant Jörigen und des küngs von Libia tochter, einem längeren Fragment mit ganz geschickter mittelhochdeutscher Reimkunst, zu behaupten, dessen dramatischer Charakter aber von Creizenach glatt abgelehnt wurde. Diese Augsburger Handschrift wird heute ins 16. Jh. versetzt.

4. (c) Zank: 17. 2, 3, 4, 5, 7, 8, 21, 31, 34, 35, 39, 60, 67, 72, 110, 115, 130.

Es ist schwer, genaue Grenzen zwischen 4c, 4d und 5a zu ziehen. Im Grunde genommen habe ich den Unterschied nur deshalb gemacht, um unter 4c primitivere Formen des Ehezanks zusammen untersuchen zu können. Bei der Untersuchung ist der Verdacht nicht leicht von der Hand zu weisen, daß eine Möglichkeit besteht, die in 4c enthaltenen Szenarien — wenigstens 2—34 — stellen

vielleicht doch späte Erzeugnisse dar, wo das Abebben des Ritualglaubens den dramatischen Vorgang eben zur ganz gemeinen Schlägerei erniedrigte. Besonders wäre dies z. B. von unbeholfenen Stücken wie 2, 5, 21, 34, 35, 72 und 115 zu behaupten. Bei den anderen ist gerade das Gemeinsame, daß sie das zentrale Thema, den Zank, sehr lebendig und oft mit einer gewissen „Eleganz" ausführen. Meiner Meinung nach, war es eben für Folz (um so mehr für Sachs) geradezu bezeichnend, daß das Künstlerische wächst, je weniger Treue zum Brauchtum zu verzeichnen ist.

Bei 3 sieht man, wie Folz versucht hat, die Gestalten der Revuetradition in ein echtes gegenseitiges Verhältnis zu bringen. In 4 findet man, dramatisch gelungen, den Schwank vom Schlichter eines Ehezanks, dem seine Bemühungen nur Undank einbringen. 21, das kleine Neithartspiel, könnte sehr gut eine späte mißlungene Verkürzung der größeren Fassung sein, von einem mit dem Urritual nicht mehr vertrauten Dichter unternommen. Unbeholfene Verkürzung tritt besonders an den Tag in 115, Incipit ludus solatiosus... Dieses Gerichtsdrama wird in 5a untersucht. Es ist wohl möglich, daß gerade ungeschickte, von einem Unkundigen unternommene Zusammendrängung die Unklarheiten des 60, Salomon und Markolfo (siehe oben 1a), verursachte.

Vom Zank wie vom Prahlstreit wäre auch zu bemerken, daß es anthropologisch rituelle Funktion hat. Eine hochentwickelte Stufe stellt z. B. der wohlbekannte Sommer-Winter-Streit[34]) dar; auf einer niedrigen Stufe stehen Wettstreite zwischen Dörfern mit anschließender gegenseitiger dichterischer Beschimpfung. Gegenseitige Beschimpfung ausgewählter Prahlhelden spielt im Gemeinschaftsritual primitiver Gesellschaften eine bedeutende Rolle.

4. (d) Ehezank: 21. 3, 4, 5, 11, 17, 19, 28, 31, 40, 42, 55, 57, 61, 102, 108, 110, 114, 115, 117, 118, 120, 130.

Prinzipiell wäre natürlich an erster Stelle zu erwähnen, daß der „sophisticated" Stadtmensch den Ehezank als etwas an sich Humoristisches betrachtet! So müßte folgerichtig die Tradition des komischen Ehestreites sich entwickeln, vielleicht sogar bevor die Tradition des rituellen Zanks sich ausgespielt hatte. Schon bei Rosenplüt kann man nicht mehr sicher sein, unter welchem Gesichtspunkt er ein beliebiges Thema innerhalb dieser Gattung behandelt. Erst recht nicht mehr bei Folz.

Ich gebe die Nummer der Ehezänke, die nicht vor dem Gericht spielen: 3, 4, 5, 7, 19, 31, 45, 57, 108. 19 fällt besonders auf durch seine geschickte dramatische Behandlung: nach dem gewöhnlichen Ehezank rettet eine kluge Dienstmagd die Tugend ihrer Gebieterin: also ein Novellenstoff? Erst am Ende wird die Sprache unbeholfen mit langweiligen Wiederholungen. Dieses gehört zu den besten der Rosenplütschen Stücke.

Von den Ehezänken, in denen Mann und Frau sich endlos beschimpfen, nennt Creizenach 31 den besten. Das Stück dürfte wohl von Folz sein, wie 55, das Michels spät ansetzt (um 1476): hier persifliert der Dichter auch die sozio-

[34]) Eberle, Theatergesch., S. 6—7.

logische Grübelei unter den Bauern. Ein politisierender „Krämer" kauft dem Bauern trotz der lebhaften Einsprüche von dessen Frau seinen Bauernhof gegen seine „Geheimnisse" ab.

Interessant ist auch 57, das gewiß durch verschiedene Quellen beeinflußt worden ist. Man ahnt mittelhochdeutsche Elemente; der Ehezank scheint auch direkte Entlehnungen aus irgend einer Novelle erfahren zu haben — Michels leitet die Handlung von Macchiavells Belfagor her. Wörtliche Entlehnungen aus der Hätzlerin kommen vor; interpoliert sind eine Arztszene und eine Auseinandersetzung zwischen Teufel und „böser Alten", letztere beide mit leisen Anklängen an das Osterspiel. Bezeichnend, daß das Stück 57 Sachs' Fastnachtspiele 18 und 76 beeinflußt hat.

5. (a) Gerichtsdrama: 31. 8, 10, 18, 20, 24, 29, 34, 40, 41, 42, 51, 52, 55, 60, 61, 67, 69, 72, 73, 87, 88, 89, 102, 104, 107, 108, 110, 112, 115, 130.

Wenn Stumpfl[35]) recht hat, so ergab sich das Gerichtsdrama direkt aus dem Rügespiel. Vom anthropologischen Standpunkt wäre nichts dagegen zu sagen. Vom ästhetischen Standpunkt müßte man doch einwenden, daß, weil der spätmittelalterliche Dichter sicher in erster Linie allgemein verständliche Stoffe behandeln wollte, kaum etwas da wäre, das seinen Mitbürgern vertrauter war als Ehestreite, die vor dem Chorgericht ausgetragen wurden. Auch hat dieses Geschehen vom rein menschlichen Standpunkt dramatischen Reiz — machen doch heute noch Gerichtsszenen den dramatischen Hauptpunkt unzähliger Schmöker und Detektivfilme aus. Hinzufügen könnte man auch, daß das Leben des mittelalterlichen Menschen, ob Städter oder Bauer, wenige so aufregende Augenblicke hatte wie das gelegentliche Dabeisein, als Zeuge oder Schöffe, beim vierteloder halbjährigen Gerichte[36]).

Interessant ist in dieser Hinsicht die Erzählung Carlo Levis von den primitiven Bauern in den Abruzzen, welche einen Vorfall mit der faschistischen „Justiz" abreagierten, indem sie das Ganze aus dem Stegreif die Dorfstraße auf und nieder spielten[37]). Ähnliches liest man bei Eberle über den Kontakt zwischen Buschnegern und „Weißen"[38]).

Unter Kellers Gerichtsdramen ist es unmöglich, Entwicklungstendenzen morphologisch festzustellen. Einerseits wäre denkbar fortschreitend sich verbessernde literarische Behandlung von ursprünglich unbeholfener Wiedergabe

---

[35]) A. a. O. S. 15—17, aber ähnlich bei Meuli, Handwb. d. dt. Aberglaubens, Berlin 1932, Bd. V, Sp. 1822—1827.

[36]) So ist folgende Phrase zu verstehen bei E. Gagliardi, Gesch. d. Schweiz, Zürich 1934, Bd. 1, S. 495: „Vermochte das Volk anderswo sein Schicksal bloß als fortwährende Abfolge von Misswirtschaft, von Aussaugerei aufzufassen — als Krieg, Räuberei, Not, Teuerung, Pest ..." Weiter H. Beck, Das genrehafte Element i. dt. Dr. d. 16. Jhs. Germanische Studien 66, Berlin 1929, S. 16, 54 und bes. 72: „Dem Zuschauer blieb bei solcher Dramentechnik nichts fremd; er brauchte sich nicht erst in eine unbekannte Welt zu versetzen, er lebte während des Spiels in seiner eigenen, mitunter wohl sah er sozusagen sich selbst wie vor dem Spiegel ..."

[37]) Christo se e fermato a Eboli, 1945.

[38]) Cenalora, passim, z. B. S. 112—117.

bäuerlicher Beobachtung — andererseits wäre ebenso wahrscheinlich fortschreitende Degeneration brauchtümlicher Rügegerichtsszenen in dem Maße, als die Dichter Kontakt mit und Glauben an dem herkömmlichen Ritual verloren. Tatsächlich hat man keine eindeutigen Beweise in den Fastnachtspielen.

Die Gruppe 130—110—110 (daneben 112, 107, 45 und 61) setzen gewiß Kenntnisse aus erster Hand mit dem Leben der Gerichte voraus. 110 (Rheinische Fassung der Elsslin Tragdenknaben, das Thema, welches der Berner Reformationsdichter Niclaus Manuel 1530 aus eigener Kenntnis als erster Präsident des reformierten Berner Chorgerichts treffend behandeln sollte) ist, wenn man die Teufelszusätze abstrahiert, ganz gelungen[39]). Hier geht es nebenbei um antiklerikale und antijuristische Satire. 115 kommt in einer Sterzinger Handschrift vor, deren Verhältnis zu den Raberschen Stücken aus Sterzing unklar ist: die Handlung ist die von Rabers Q VIII, die gegenüber 115 offenbar von einem kundigen Juristen überarbeitet worden ist. 115 ist aber im Grunde ganz humorvoll und durchweg ohne Anstößigkeiten, trotz zwei unbeholfener und obszöner Interpolationen. Im Grunde genommen haben wir hier eine weniger geschliffene Fassung von 110, die 130 zum Ausgangspunkt hätte dienen können. Man hat, in erster Linie wegen des Titels, das Gefühl, daß 115 eigentlich kein Fastnachtspiel war — vielleicht ein „moralisches" Heiratsspiel.

130, ein recht von Rumpolt und Mareth, ähnelt dem Sterzinger Q I, dem berühmten Rumpolt und Mareth-Stück. Obgleich verworrener als dieses, wurde es gewiß von einem kundigen Juristen verfaßt: Michels sagte sogar, es hätte den Zweck, die Zuhörer vom unnützen Rechten abzuschrecken! Die Advokaten sprechen ein unsinniges aber keineswegs unverständliches Latein.

Aus den vielen anderen Gerichtsszenen ragt nur 61 als irgendwie sachgerecht hervor. Dieses Fastnachtspiel ist ein gut gezeichneter Prozeß mit kundiger Prozedur und schlagfertigem Dialog. Es treten auf elf Zeugen für die Frau, und sechs für einen Mann. Ähnlich nüchtern sind nur die Gerichtsszenen im Luzerner Klugen Knecht, 107. Dagegen ist die juristische Echtheit von 54 weit schwieriger zu bestimmen: in diesem (siehe 1a) treten Vertreter der sozialen Stände auf und klagen vor einem gut abgebildeten Gericht den Tanawäschel an. Die Seuche wird in guter Ordnung abgeurteilt und zum Tode verdammt. Gegen den Realismus des das Gericht vorführenden Dichters spricht die Tatsache, daß das Abtöten böser Dämonen einen wohlbekannten anthropologischen Ritualbrauch bildet. Das Stück stammt nicht von Nürnberg, sondern aus der sozial rückständigeren Steiermark und trägt in Verstechnik deutliche mittelhochdeutsche Spuren, was die Möglichkeit verstärkt, daß das Gefüge des Stücks bei Ausbruch der Seuche 1414 schon vorhanden war[40]).

---

[39]) R. Genée, Lehr- und Wanderjahre d. dt. Schausps. Berlin 1882, S. 54—55. Dieser ausgezeichnete Theaterpraktiker nannte E. T. Manuels bestes Stück. Heute aber wird zunehmend an Manuels Originalität gezweifelt. Vgl. C. A. Beerlis Biographie (Genf, Droz. 1954) und meine Abhandlung Change and tradition in the work of NM. Mod. Lang. Rev., XLVII, 2, 1952.

[40]) Michels, a. a. O. S. 29—31.

Die anderen Gerichtsszenen sind von unterschiedlicher Wirklichkeitstreue. 10 ist im Grunde nur eine Revue; so auch 18, 20, 24, 40, 51, 67, 69, 87, 88, 104. In diesen ist das Auftreten von Richtern und Schöffen also nur mimetische Beigabe — gerade wie schwache Ausnutzung beliebter Motive viele Filme von heute kennzeichnet, wo ein neuer Hintergrund oder eine neue Motivierung (nach 1945, z. B. Hineinbeziehung der Psychologie) alte Schmöker wieder aufputzen muß!

Daß gegenseitige Beeinflussung gerade so wichtig ist wie ein allmählich fortschreitender Verfall, ersieht man etwa aus 87 und 88. 87, Die frauenschender vsp., ist im Grunde eine Revue, wo Männer auftreten, die wegen Verleumdung des Frauenvolks verurteilt werden. Das einzig Neue in dieser unbeholfenen Neueinkleidung des alten Prahlstreits ist der schwache Versuch eines Advokaten, seine Klienten zu verteidigen. 88, Des Bauern flaischgaden vsp., nimmt 87 auf und gestaltet das Ganze weit treffsicherer und mit einer größeren (aber immer noch nur relativen) Realistik. 88 ist sicher von Rosenplüt, 87 stammt aus seiner „Schule". Was wäre also hier der triftige Schluß? Daß der Rosenplütsche Kreis in solchen Szenen gut bewandert war, zeigen 27, 42 und vor allem 40 (das sogar ganz frei von Schmutz ist). Von Folz scheinen nur 8, 20, 29, 51 und 60 Zeugnis von einem Interesse für Gerichtsszenen zu zeugen. Gäbe diese Tatsache vielleicht ein Argument für die „Anthropologen"? Folz' 51, Von der Vastnacht, wandelt die Gerichtsszene in eine sehr zweifelhaft realistische Klage der sozialen Stände gegen die Fastnacht ab. (Dagegen trat Michels bei dem sehr gelungenen 20 entschieden für Folz oder einen Folzschüler ein.)

5. (b) Ratsszenen: 13. 8, 22, 29, 39, 46, 53, 54, 58, 68, 72, 84, 97, 125.

Grundsätzlich handelt es sich in diesen Stücken um überarbeitete Fassungen von Gerichtsdramen. Doch ist es nicht uninteressant, daß die Liste von Stücken, in denen das Gericht kein Richterstuhl, sondern ein Rat ist, sehr populäre und alte Stücke umfaßt, wie 39 (Türkenvsp.), 53 (Neithart), 54 (Tanawäschel), 68 (Entkrist) und 125 (Heiligkreuz). Hiezu kommen einige formvollendete Stücke: 22 (Keiser und apt), 29 (Eheklagen, von Michels sehr hoch geschätzt), 46 (Der Bauer, der nicht lügen wollte), 58 (an sich verworren, aber mit lateinischen Bühnenanweisungen, gewiß aus gelehrtem Kreise), 84 (Rosenplüts Behandlung der sechs Meister über Liebe aussagend) und 97 (Rosenplüts Wittwen und tochter).

Daraus könnte man den Schluß ziehen, daß, bei zunehmender politischer Einflußstellung der Reichsstädte, im Drama der Rat den Dichtern immer wichtiger vorkam. In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, daß gerade viele Dramen des 16. Jhs. sich mit Ratssitzungen befassen (Verklagung der Susanna, Stadtrat belagerter Judenstädte, z. B. in Judith). Sixt Birck, der im Basel der frühen Dreißigerjahre ganz selbständig vom Fastnachtspiel zum biblischen Drama überging, benutzte sogar das klassische Form nachahmende aber eine Ratssitzung darstellende Schuldrama, um in seinen ersten unbeholfenen Stücke Ezechias

und Zorobabel dem anwesenden Stadtrat Verhaltungsmaßregeln zu geben und um seine Schüler in den rhetorischen Künsten des diplomatischen Lebens zu üben[41]). Hier also sieht man besonders klar, wie ein Motiv sich vom kultischen Hintergrund ablöste, um in einer ganz neuartigen Gefühlswelt unter leicht verwandelter Gestalt doch eine wichtige Rolle zu spielen. Natürlich setzt eine solche Entwicklung große Sorgfalt in der Prüfung der literarischen Zeugnisse aus. Diese liegt nicht immer vor.

6. Tänze: 34. 2—6, 8, 14, 20, 22, 37, 43, 51, 53—55, 59, 60, 62, 64, 66, 67, 89, 95, 103, 106, 111, 112, 115, 120, 127, 129.

Chambers legte großen Wert auf die Entwicklung des Dramas aus dem Volkstanz; ihm folgend gebrauchte Stumpfl diese Zeitfolge als Eckstein eines wichtigen Teils seiner These. Bezeichnend wäre natürlich, daß einige Fastnachtspiele immer noch diesen Titel haben: 14, Morischgentanz; 67, Der alt hannentanz; 89, Der kurz hannentanz. Viele andere schließen mit einer Aufforderung zum gemeinsamen Tanze: 22, 53, 60, 64, 66, 106, 112, 115, 120, 128, 129. Dieses Motiv war laut mehreren Forschern mit der ursprünglichen Aufführungsweise des primitiven Spiels eng verknüpft: das kurze Szenarium wurde von Hause zu Hause bzw. von Wirtshause zu Wirtshause getragen und in jedem spielte man, bis am Ende alle, Schauspieler wie Zuhörer, einen allen bekannten Tanz ausführten. Diese Sitte ist noch bei Sachs zu finden (z. B. 2 und 9) und sie bildet den Schluß Vorshakespearischer und sogar Shakespearischer Werke[42]).

14 hat aber eigentlich nichts von einem Tanze. Buhlende Bauern werben umsonst um Venus mit ihrem Apfel. Das Motiv stammt aber nachweislich aus dem Volkstanze. Creizenach, in den Fußstapfen Müllenhoffs, leitete sehr viele Texte, besonders die ganz unbeholfenen des Wolfenbütteler Kodex, vom Schwerttanz her: 2—5, 47, 51 aber auch 95 u. a. m. Daß der Tanz in den Gemütern von Schauspielern wie Dichtern sehr rege war, ersieht man in den Stücken, wo andersgeartete Stoffe mit Tanzsituation und -charakteren verbunden wurden: 6, Von einem arzt und einem kranken paur, erzählt eine Geschichte, die gewiß aus der Osterspiel-Tradition vom Krämer mit seinem Rubin stammt. Die Metrik ist ganz streng und das Latein der ärztlichen Rezepte echt. Aber das Ganze ist mit unsinnigen Elementen verbunden, die einfach da sind, weil die Darsteller (bzw. der Dichter) auf der Bühne keine Bauern sehen konnten, ohne

---

[41]) Dazu bes. J. Maasen, Dr. u. Theater d. Humanistenschulen, Augsburg 1929, sowie Beck, a. a. O. Meine Aufmerksamkeit richtet sich gegenwärtig auf eine Untersuchung von Bircks Stellung in der Entwicklung des Dramas im 16. Jh. Darüber bisher nichts Brauchbares außer H. Levingers Das A'er Schulth. unter SB, Erlangen 1931, die aber etwas eng gehalten ist.

[42]) Die bahnbrechende Arbeit ist die von K. Müllenhoff, Über den Schwerttanz in Festgaben f. Homeyer, Berlin 1871. Moderner: W. Hansen, Volkstanz u. Spiel in Dt. Volkskd., hg. A. Spamer, L'zig 1934, I, S. 342; R. Wolfram, Schwerttanz u. Männerbund, Kassel 1936; und H. Moser-R. Zoder in Dt. Volkstum, hg. John Meier, Bd. 3, Berlin 1938. Leider war gerade dies ein anthropologischer Tummelplatz in der Nazizeit.

an Tanz zu denken. Im ersten antisemitischen 20 findet man Gestalten, die in diesem Kontext ganz belanglos sind, die aber aus dem Volkstanz kommen: so auch in 106, Kaiser Constantinus. Tänze wurden eingeflochten in Stoffe, die an sich ganz abgerundet sind und späten Ursprungs sein könnten: 22, Keiser und apt, ist eine novellenartige Handlung, die doch Volkstanzcharaktere enthält; 53, Neithart — hier hat die sehr alte Handlung von Anfang an mit dem Tanze eng ineinandergeflochten werden können; 62 ist eine heruntergekommene Version der Sage von Dietrich von Bern mit volkstümlichen Darstellern; 66, auch eine novellenartige Handlung, ist volkstanzmäßig ausgestattet; 103, Dy siben varb, war umgekehrt gewiß eine Revue dem Ursprung nach, ist aber sehr gepflegt in der vorhandenen Fassung; 111, Frow Jutta — Schernbergs Fassung beruht wahrscheinlich auf früheren Fassungen dieser weitverbreiteten mittelalterlichen Legende, die in verschiedenen Richtungen Querverbindungen hat, ohne das Tänzerische gerade dieser Version jemals zu übersehen; 115 ist gewiß eine korrupte Abart der Gerichtsszene und wurde offensichtlich mit Tanzelementen vermischt; 122 — diese Episode aus dem Artuskreise muß auch dem Tanze angeglichen worden sein; 128, Mayster Aristoteles auch; 129 — sogar eine Bibellegende, die Susanna, mußte brauchtümliche Tanzelemente in sich aufnehmen.

Erwünscht wäre also eine Typologie des Volkstanzes vom Standpunkt der dramatischen Elemente, die in dieser Kunst aufzufinden wären[43]).

7. Antike und biblische Legenden auf einfache Volksgemüter zugeschnitten: 22. 14, 17, 19, 20, 21, 32, 33, 38, 46, 68, 80, 81, 85, 96, 106, 107, 113, 125, 127, 128, 129.

Ich führe alle Stücke an, in denen irgendwie auf vorhergehendes „Kulturgut" angespielt wird: in einigen Stücken, z. B. 33, ist die Erinnerung so schwach, daß man an unendlicher Zerspielung durch Unkundige zu denken gezwungen wird.

Stücke, die Legenden aus der Sphäre der „höheren" Bildung behandeln, wären: 17 (Aristoteles), 20 (Herzog von Burgund), 21 und 53 (Neithart), 38 (Venus — eigentlich müßte man doch „Frow Venus" wie „Frow Minne" zum Volksgut des Mittelalters rechnen), 60 (Salomon und Markolf), 68 (Entkrist), 80–81 (Artus), 106 (Kaiser Constantinus), 107 (Der Kluge Knecht, welches doch wirklich die französische Farce des Maitre Pathelin darstellt; ein Gelehrter muß sie übersetzt haben), 124 (Thanhäuser), 125 (Heiligkreutz), 126 (St. Jörig), 127 (Artus), 128 (Aristoteles), 129 (Susanna). Dazu 131, wenn es tatsächlich, wie Michels vermutete, eine Fassung nach Volksschauspielart des Hecastus (vom holländischen Humanisten Macropedius) darstellt. Die Möglichkeit ist keineswegs ausgeschlossen, wurde doch gerade dieses Drama das volkstümlichste unter allen humanistischen Schauspielen. Es wurde mehrfach öffentlich gespielt und wiederholt ins Deutsche übersetzt. Daneben machten

[43]) C. P. Baskervill, Dramatic aspects of mediaeval folkfestivals in England. Studies in Philology, Bd. 17, N. Carolina, 1920, u. a. m.

sich immer wieder Bibeldramatiker an den Stoff heran, um eigene Hecastus-Moralitäten zu dichten[44]).

In dieser Hinsicht ist 129, das Wiener Susanna, ein wichtiges Glied in der Entwicklung des Bibeldramas, wurde doch Bircks Übergang vom verdeutschten klassischen Drama zum Volksschauspiel gerade mit einer Version des Susanna vollzogen[45]). In dieser Legende ließen die beiden komischen Alten, die Verklagung der Susanna und die Erscheinung Daniels zum brauchtümlichen Drama Brücken schlagen. Daneben treten in 129 der Aufmerksamkeit erheischende Name Rubin[46]) und ein „Zuchtmeister" auf, die ungebührlich viel Raum einnehmen.

8. Stücke mit anschließender Schlägerei: 18. 2, 3, 4, 8, 21, 53, 55, 56, 57, 66, 67, 70, 72, 114, 117, 122, 123, 125.

Das Zusammenschlagen ist nicht nur Ritualmotiv (Tötung des Priesterkönigs, Tötung des Rex stultorum[47]) sondern auch Urbild des Volkshumors (Vaudeville: Grock, Chaplin). Auch in dieser Hinsicht wäre eine typologische Untersuchung vom Volkstanz her unerläßlich. Bemerkenswert, daß, wie vielleicht zu erwarten wäre, viele Ehezänke mit Handgreiflichkeiten verbunden werden (wie immer noch bei Sachs). Auch mutet es fast an, als ob das Gegensatzpaar „böse Weiber"-Teufel wie eine Clownmannschaft angesehen wurde.

9. Stücke, welche einfach aus dem Wunsch hergeleitet wurden, alte Kostüme zu gebrauchen: 9. 8, 36, 52, 90, 92, 99, 103, 116.

In einigen Fällen ist dies ganz augenfällig: 92 (Pilgertrachten), 93 (Die ploben farb vsp.), 103 (Dy siben varb), 116 (Die Narren: Gouchmat-Tradition hier so schwach, daß das Stück nur durch das Vorhandensein von alten Narrenkleidern zu entschuldigen wäre), 99 (Die harnaschvsp.). Stücke wie 92, 93 und 99 stecken voller Entlehnungen aus anderen Fastnachtspielen und sind offensichtliches Flickwerk.

---

[44]) Dazu immer noch K. Goedeke, Every-Man, Homulus u. Hekastus, Hannover 1865. Weiter Schmidt a. a. O., Kap. I.
[45]) Leviger, a. a. O. S. 29—31.
[46]) Zum Namen Rubin, Stumpfl, a. a. O. S. 260.
[47]) Chambers, a. a. O.; Frazer, Golden Bough.

DAS PORTRÄT

ANNIE ROSAR

Kleine Selbstbiographie einer Volksschauspielerin

Mit Tafel IV

Redigiert von Liselotte Kitzwegerer (Wien)

„Annie Rosar ist eine der seltenen Schauspielerinnen und Menschen, die zwei Leben nicht nur leben, sondern in sich auch unlöslich zusammenschließen. Sie lebt auf der Bühne und Filmleinwand das Leben einer blutvollen Volksschauspielerin, einer vollsaftigen Komikerin und sie lebt auf dem Vortragspodium das Leben einer Künderin der hohen Kunst, einer echten Tragikerin[1])."

Fast fünf Jahrzehnte ist die große Künstlerin dem Theater verschrieben. Seit 1910 spielt sie auf den verschiedensten Bühnen Österreichs und Deutschlands und seit 1919 filmt sie auch. Sie ist weit über die Grenzen ihrer Heimat bekannt, beliebt und geschätzt. Annie Rosar verkörpert den Wiener Typ mit Herz und Charme, der sie in ihrer Heimat und ganz besonders auch bei den Deutschen so beliebt macht. So wandlungsfähig die große Bühnenkünstlerin ist, so übernimmt sie doch nur Rollen, die ihr eine innerliche Übereinstimmung ermöglichen. Mütterlichkeit, Fraulichkeit, das ist es, wovon Annie Rosar immer wieder ausgeht.

Ihr Rollenrepertoire auf dem Theater ist so umfangreich, daß es gar nicht aufgezählt werden kann. Sie trat in mehr als 250 Theaterstücken auf. Interessant zu erwähnen, ist wohl, daß Annie Rosar sämtliche Frauenrollen in Anzengrubers „Das vierte Gebot" gespielt hat und daß sie in Schnitzlers „Liebelei" sowohl die Christine als auch die Frau Binder gegeben hat.

„Daß Annie Rosar auch ein Filmstar erster Ordnung ist, wissen die vielen Millionen, die sie seit vierzig Jahren in den Kinos bewundern. 1919 spielte sie — noch in der stummen Zeit — ihre erste Filmrolle. Über 200 Gestalten folgten im Sprechfilm: von ‚Ein Lied geht um die Welt' und ‚Ungeküßt sollst du nicht schlafen gehen' bis zur Episodengestalt der Hausbesorgerin im ‚Dritten Mann' und bis zu den Klischeefiguren des österreichischen und deutschen Unterhaltungsfilms, den ihre große herzerhebende volkstümliche Kunst geadelt hat. Wer aber wird je ihre Trafikantin in dem Film ‚Die goldene Stadt' vergessen? Eine Meisterleistung der Charakterschauspielerei . . .[2])."

---

[1]) Annie Rosar zum 70. Geburtstag von O. M. Fontana — Radio Wien, 15. Mai 1958.

[2]) Otto Basil, in Neues Österreich. Samstag, 17. Mai 1958.

Auch nicht zu vergessen ist, Annie Rosar filmte zusammen mit Pat und Patachon, dem dänischen Komikerpaar Karl Schenström und Harald Matzen.

Von den letzten Filmen sei noch erwähnt: „Der Pfarrer von Kirchfeld", „Pünktchen und Anton", „Die Prinzessin von St. Wolfgang", „Und führe uns nicht in Versuchung" und „Der veruntreute Himmel".

Auch das Fernsehen ruft Annie Rosar.

Zahlreiche Angebote aus dem Ausland lehnt Annie Rosar heute ab. Sie hängt zu sehr an ihrer Heimat und möchte ihr geliebtes Wien nicht mehr für zu lange Zeit missen müssen. Doch nun soll die Künstlerin selbst zu Wort kommen:

„Ich wurde am 17. Mai 1888 in Wien im 18. Bezirk, Sternwartestraße 18 geboren — sehr viele Achter, die ich neben 17 als meine Glückszahl betrachte. Obwohl meine einfachen Eltern vor meiner Geburt bereits in Wien lebten, stammten sie doch beide bis ins 15. Jahrhundert von Marchfelder Bauern ab, und ich kann wirklich nicht sagen, daß ich auf der Suche nach meinen Vorfahren auf irgendein künstlerisches Talent gestoßen wäre.

Am 17. Juni 1910 debütierte ich in Wien neben Max Pallenberg in der weiblichen Hauptrolle des Stückes ‚Die goldene Ritterzeit' am Lustspieltheater (Direktion Josef Jarno). Ich wurde dorthin direkt aus der Akademie für darstellende Kunst geholt. Da es sich um ein allererstes Auftreten in Wien handelt, mag es vielleicht interessant sein, zwei allerdings sehr gegensätzliche Pressestimmen zu vergleichen. Das damals an erster Stelle stehende ‚Wiener Tagblatt' (Prof. Max Kalbeck) schrieb am 18. Juni 1910:

‚Als seine Gegenspielerin (Pallenberg) sah man Fräulein Annie Rosar, eine junge Debütantin, die eine bemerkenswerte Talentprobe schon dadurch ablegte, daß sie neben den grotesken Scherzen Pallenbergs, einer ernst auftretenden Figur das Interesse des Publikums zuzuwenden vermochte. Wer nicht wußte, daß Fräulein Annie Rosar noch vor kurzem in unserer Akademie für darstellende Kunst studiert hat, der hätte gewiß nicht geahnt, daß die gewandte junge Schauspielerin mit der Haltung und dem Tone einer fertigen Heroine gestern zum ersten Mal eine Bühne betrat.'

Die einzige Kritik, die mich damals schwer kränkte, war im ‚Wiener Montagsjournal' erschienen:

‚Eine Debütantin, Fräulein Rosar, hat eine graziöse Gestalt und hübsche Augen, sonst ist an ihr nichts bemerkenswert.'

Einige Wochen nach meinem Debut hatte ich das Glück die Bernhofer Agnes in dem Anzengruber-Schauspiel ‚Der ledige Hof' zu spielen. Damals gipfelten die Kritiken in der Feststellung:

‚Sie rückte mit der Darstellung dieser Rolle zuvorderst in die erste Reihe der jungen Generation' (Neues Wiener Journal). Leider deckte sich mein Fach an diesem Theater mit dem der großen Hansi Niese und so freute ich mich sehr, als ich gefragt wurde, ob ich am Deutschen Volkstheater an Stelle der verhinderten Frau von Hetsey die Rottin in ‚Glaube und Heimat' von Schönherr übernehmen könnte. Diese war eine derbe, kräftige Bäuerin mit einem dreizehnjährigen Sohn. Um eine lebensechte Bäuerin abzugeben, hatte man mich mit

Matratzen ausgestopft und ich bekam nur eine einzige Verständigungsprobe. Der unvergeßliche Willi Thaller hatte meinen Mann zu spielen, aber er kam nicht einmal zu dieser Probe ins Theater, mit der Begründung, er wolle vermeiden, daß das Volkstheater eine Kinderbewahranstalt werde, und wenn es am Abend nicht klappe, dann ließe er nach dem ersten Akt den Vorhang fallen und das Stück sei für ihn erledigt. Dies kam mir zu Ohren und man kann sich vorstellen, mit welchem Gefühl ich diesen Aktschluß erwartete. Der Vorhang fiel und Willi Thaller rief: ‚Nicht aufziehen', worauf ich ihn ganz entsetzt anstarrte und glaubte, jetzt sei alles aus. Da aber kam er auf mich zu, nahm mich bei beiden Händen und sagte: ‚Entschuldige, daß ich heute nicht auf der Probe war, aber ich habe nicht gewußt, daß du eine kleine große Künstlerin bist.' Damals weinte ich wohl meine ersten Freudentränen als Schauspielerin.

Der damalige Direktor des Volkstheaters Adolf Weisse wollte einen Anzengruber-Zyklus mit mir geben, aber Frau Pepi Glöckner stand hier im Zenith ihres Könnens; ihr Gatte war Oberregisseur und so stand ich auch an diesem Theater einer Mauer gegenüber, die nicht zu überspringen möglich gewesen wäre. Ich bereute tief, daß ich einen Antrag des berühmten Intendanten Barnay nach Breslau als jugendliche Heroine nicht angenommen hatte. Da ich inzwischen auch einen Eventualvertrag an das Burgtheater bekommen hatte und Baron Berger meinte, ich solle mich doch in Deutschland in meinem eigentlichen Fach als Heroine einspielen, nahm ich einen Antrag an das Münchner Künstlertheater an, wo ich die ‚Circe' von Calderon nach Tilla Durieux übernahm. Auch hier hatte ich wieder dasselbe Glück bei Presse und Publikum. Den Sommer über hatte ich noch ein Engagement nach Ischl angenommen.

In schönster Erinnerung an Ischl ist mir heute noch ein Theaterabend geblieben, an dem ich in Gegenwart Se. Majestät des Kaisers Franz Joseph I. die Christine in ‚Liebelei' spielte und auch der Dichter Arthur Schnitzler anwesend war. Er sagte mir nach der Premiere: ‚Sie werden einmal eine sehr gute Medea sein.' Ich ersah daraus, was ich selbst gefühlt hatte, daß mir die Schlußszene wirklich zu tragisch geraten war, aber als ich, sechs Jahre später (1917), als Medea am Burgtheater auf Engagement gastierte und 36mal der Vorhang hoch ging, erinnerte ich mich an die Worte des Dichters.

Ich habe in meinen Tagebüchern nachgelesen, und gefunden, daß meine ‚Liebelei'-Vorstellung in Ischl mich überhaupt in jeder Hinsicht tief betrübte, vor allem, weil Se. Majestät Kaiser Franz Joseph I. dabei eingeschlafen war und ich mich nicht trösten wollte, als man mir sagte, das wäre nichts Ungewöhnliches und daß er am Schluß sicher applaudieren werde, was er dann auch wirklich tat.

Nach dem Ischler Gastspiel trat ich also im Münchner Künstlertheater als Circe auf. Da es ein großer Erfolg geworden war, sollte ich bei Otto Brahm die ‚Rose Bernd' bekommen, hatte aber bereits mit dem Münchner Schauspielhaus einen Fünfjahresvertrag abgeschlossen und konnte so diese große Chance meines Lebens wegen Klagedrohung nicht nützen.

Ich kam nach kurzen Gastspielen in Berlin, wo ich unter anderem die Rößl-

wirtin im ‚Weißen Rößl', die Hedda Gabler und die Zarin Katharina II. spielte, in mein erstes festes, langjähriges Engagement an das Münchner Schauspielhaus. Dort debütierte ich als ‚Rose Bernd'.

Bis zum Beginn des ersten Weltkrieges war es ein herrliches künstlerisches Arbeiten am Münchner Schauspielhaus, wo ich unter anderem ‚Traumspiel' von Strindberg über 100mal spielte, dann ebenfalls von Strindberg ‚Nach Damaskus' und ‚Rausch'; sämtliche Stücke von Max Halbe, mit Ausnahme seiner ‚Jugend'; und wieder Schnitzlers ‚Liebelei', die ‚Maria Stuart', damals schon mit Hermine Körner als Königin, ‚Einsame Menschen' von Hauptmann, die Irene in ‚Wenn wir Toten erwachen' von Ibsen, die ‚Perser' des Aischylos als Königinmutter Atossa, ‚Elektra', usw.

Bei Ausbruch des Weltkrieges 1914 wurden die Theater in Deutschland vorerst einmal geschlossen.

Nach der Wiedereröffnung hat es lange Zeit gedauert, bis die Direktion es wagte, wertvolle Stücke zu spielen; den Lustspielen und Schwänken wurde im Repertoire größter Platz eingeräumt, und da mußte ich öfters sogar Salondamenrollen übernehmen.

In München setzte ich auch meine schon 1908 in Italien begonnenen Vortragsabende fort. Ein erlesener Kreis von Dichtern, darunter Lion Feuchtwanger, Thomas und Heinrich Mann, Max Halbe, Wedekind, Bruno Frank und Roda Roda, usw. saßen mit mir täglich an ihrem Stammtisch in der Torggelstube und berieten mit mir die Programme meiner Rezitationsabende, von denen jeder einzelne bald in München größtes Aufsehen erregte.

Um diese Zeit, anfangs des Jahres 1916, übersetzte Lion Feuchtwanger für mich die ‚Perser' des Aischylos, eine Arbeit, die er mir nach 6 Wochen fertig vorlegte und vor meiner ersten Rezitation (ich besitze noch das Buch) machte er mit mir gemeinsam alle Striche und studierte auch den richtigen Vortrag mit mir ein. Am 22. März 1916 brachte ich in der Galerie Caspari das Werk in dieser herrlichen Übersetzung zum ersten Male zum Vortrag.

Seit damals habe ich ‚Die Perser' über 130mal in vielen Städten Deutschlands und Österreichs gesprochen.

Generalintendant Max Grube, der das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg leitete, kam 1916 nach München und engagierte mich als erste Heroine an dieses Theater. Kaum hatte ich diesen Vertrag unterschrieben, meldete sich der Direktor des Burgtheaters, Hofrat von Millenkovic, um meinen mit Baron Berger geschlossenen Eventualvertrag mit dem Burgtheater in Kraft zu setzen. Die beiden Theater einigten sich schließlich darüber, daß ich ein Jahr in Hamburg bleiben könne und dann erst am Burgtheater eintreten solle. Nach einer unvergeßlichen Abschiedsvorstellung am Münchner Schauspielhaus debütierte ich als ‚Elektra' in Hamburg. Wenn ich an dieses Hamburger Debut zurückdenke, sind mir noch zur Bühne stürmende, mit Taschentüchern winkende Menschen, die immer wieder jubelnd meinen Namen riefen, in Erinnerung. Ich spielte noch die Rebecca West in ‚Rosmersholm' von Ibsen und die Uraufführung von Heinrich Manns ‚Madame Legros'. Wie überall, aber in Hamburg ganz beson-

ders, wurde ich von Presse und Publikum mit offenen Armen aufgenommen. Da aber erreichte mich die Nachricht des Burgtheaters, ob ich nicht gleich mein Engagement antreten möchte und es packte mich unendliche Sehnsucht nach meiner Vaterstadt. Mein sehnlichster Wunsch war, daß meine einfachen armen Eltern noch erleben, ihre ‚Antschi' am Burgtheater zu sehen. Als mir das Burgtheater versicherte, daß es mir im Falle einer Konventionalstrafe helfen würde, fuhr ich nach Wien.

Es war am Burgtheater Sitte, daß jedes neue Mitglied in drei Antrittsrollen auftrat. Ich spielte 1917 das Klärchen in ‚Egmont', dann die Rebecca West in Ibsens ‚Rosmersholm' und als dritte Antrittsrolle die ‚Medea'. Zu letzterem möchte ich bemerken, daß ich die Trilogie Medea spielen sollte, und daß der Direktor sich von der Tatsache, daß eine Heroine sowohl die kindliche wie auch die reife Medea darstellen könne, etwas Besonderes versprochen hatte. Die Dekoration des ersten Teiles wurde aber nicht zeitgerecht fertig und so blieb es bei der dritten Medea.

Ich war sechs Jahre von Wien weggewesen und hatte überhaupt von den internen Angelegenheiten des Burgtheaters wenig Ahnung; ich wußte nur, daß Frau Bleibtreu mir sehr gut gesinnt war.

Ich habe die Medea zu spielen nur deshalb eingewilligt, weil ich die Trilogie spielen sollte. Daß Frau Bleibtreu eben erst in der dritten Medea einen ganz großen Erfog hatte, erfuhr ich erst in Wien und auch daß sie in den nächsten Monaten ihr 25jähriges Burgtheaterjubiläum feiere.

Frau Bleibtreu hatte mich für eine Sentimentale gehalten, und war, wie sie selbst sagte, überrascht, daß ich so jung in das Fach der Tragödin gewachsen war. Nun war es am Burgtheater so, daß eine lange Zugehörigkeit zu dieser Bühne, noch dazu mit großen Erfolgen verknüpft, wie sie Frau Bleibtreu und Frau Medelsky hatten, eine riesige Machtstellung bedeutete. Hofrat von Millenkovic hatte sich diese Tatsache, wie er mir nach Jahren tief bedauernd erklärte, nicht vor Augen gehalten, als er mich mit solcher Vehemenz von meiner Stellung einer jungen Heroine vom deutschen Schauspielhaus in Hamburg wegholte. Nach meinem Auftreten als Medea war es zu meinem Schmerze vorbei mit dem Wohlwollen von Frau Bleibtreu.

Das Martyrium zu beschreiben, das nun im Burgtheater auf mich wartete, würde einen eigenen Band füllen. Ich spielte unter anderem 14mal „Judith", eine Rolle, die nach der Wolter nur noch die Sandrock innehatte. Ihr Partner war damals Mitterwurzer und das Stück wurde nach dem vierten Mal abgesetzt. Mein Holofernes war Albert Heine und einmal Heinrich George. Ich spielte auch z. B. alternierend mit Frau Medelsky die Lady Macbeth, Max Devrient war mein Macbeth, dann war ich mit Frau Bleibtreu als Elisabeth die ‚Maria Stuart', alternierend mit Frau Wohlgemuth. Es kam auch noch die Vroni in ‚Meineidbauer', ferner die Magda in der ‚Versunkenen Glocke', andere Rollen in ‚Wilhelm Tell', ‚Die Troerinnen' und manchem modernen Salonstück.

Es kam die Zeit, wo Kollegen Burgtheaterdirektoren wurden, die jahrzehntelang mit ihren Kolleginnen verbunden waren. Hofrat Millenkovic war nur zwölf

Monate Direktor und als mein Vertrag zu Ende ging, war Max Paulsen Direktor geworden, der Gatte von Hedwig Bleibtreu. Bei meinem Abschied sagte er zu mir: ‚Am Theater gibt es nur Lebendige oder Tote, es ist uns gelungen, Sie fünfzig Prozent mundtot zu machen, aber Sie haben eben keine Ellbogen. Wenn man Ihnen Unrecht tut, dann weinen Sie. Alle anderen haben ihre Protektoren, ihre Minister; Sie glauben, mit Ihrem Talent allein auszukommen.'

Das Publikum ist mir auch am Burgtheater treu geblieben und was die Presse anbelangt, so weiß man eben, daß nicht nur Frau Bleibtreu, sondern auch Frau Wolter in ihren Anfängen von der Kritik bemängelt wurden, denn man wollte die Talente am Burgtheater sich emporarbeiten und entwickeln sehen. Albert Heine faßte gelegentlich eines zu meinen Gunsten ausgefallenen Schiedsspruches, meinen Fall in die Worte zusammen: ‚Mit Rücksicht auf die Verhältnisse im Burgtheater, kann ich Fräulein Rosar nicht die Betätigung einräumen, die ihr nach ihren Fähigkeiten und ihrem Vertrag zukommt.' Und Anton Wildgans äußerte sich während seiner kurzen Tätigkeit als Direktor zur Presse: ‚Ich kann Frau Rosar nicht ihrem Können entsprechend beschäftigen, weil ich Frieden im Hause brauche.'

1925 wurde das Josefstädter-Theater von Max Reinhardt eröffnet. Er sagte zu mir: ‚Ich kann hier ja keine großen Klassiker geben, aber ich bin davon überzeugt, daß Sie auch komisches Talent haben.' Und so spielte ich am Josefstädter-Theater von 1925 bis 1938 in der Mehrzahl komische Rollen, aber auch ‚Frau Warrens Gewerbe', ‚Verbrecher' von Bruckner nach Lucie Höflich und vieles andere.

Meine erste komische Rolle hatte ich in Nestroys ‚Unverhofft' an diesem Theater. Dann folgten ‚Nicht zuhören, meine Damen', ‚Frauen in New York', ‚Mein Freund Jack', ‚Charly's Tante', ‚Feine Gesellschaft', ‚Der Gemeine', ‚Towarisch', ‚Die Frau, die jeder sucht', ‚Spleen' usw. Während meines Engagements am Josefstädter-Theater spielte ich auch an anderen Wiener Theatern wie in ‚Opernball' mit Leo Slezak in der Oper, am Raimundtheater und in den Kammerspielen bei Uraufführungen von Volksstücken oft und immer wieder mit Hans Moser.

Während und nach dem zweiten Weltkrieg spielte ich bis 1958 hauptsächlich im Volkstheater; hier war es auch, wo im Jahr 1950 eine schöne Feier meines vierzigjährigen Bühnenjubiläums stattfand, gleichzeitig mit der Uraufführung des Stückes ‚Stadtpark' von Hans Schubert. Ferner möchte ich noch meine Gastspiele nach dem zweiten Weltkrieg am Wiener Künstlertheater in ‚Familienaffairen', in Zürich mit dem ‚Kuckucksei', am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg in ‚Laß die Leute reden' (Das kleine Glück auf der Wieden) erwähnen. In Bremen spielte ich 1957 die Uraufführung der dreiaktigen Einpersonenstückes ‚Langusten', dann auch in vielen Städten Norddeutschlands mit sensationellem Erfolg; in den Münchner Kammerspielen 1957 ‚Philemon und Baucis' (Die Bäume stehen draußen).

Meine Vortragsabende habe ich während meiner ganzen, nun fast fünfzigjährigen Bühnentätigkeit, nicht vernachlässigt. Neben meinen griechischen Klas-

sikern ‚Die Perser' des Aischylos, ‚Die Troerinnen' des Euripides und ‚König Ödipus' von Sophokles in der Übersetzung von Hofmannsthal, habe ich auch andere Programme aus der Weltliteratur gebracht, immer frei aus dem Gedächtnis; darunter möchte ich besonders bemerken: ‚Walter von der Vogelweide' in der Urform; ferner gab ich Ibsen-Abende, ich ging zu Andreas Gryphius und Paul Gerhard, rezitierte aus der Bibel und gab gemeinsam mit Max Devrient und Raoul Aslan Rezitationsabende. Ich sprach z. B. die ‚Ilias' von Homer und aus Dantes ‚Göttliche Komödie'.

Am 17. Mai 1958 wurde mein 70. Geburtstag im Wiener Konzerthaus gefeiert, wo ich vor 800 Studenten die ‚Perser' rezitierte; in einer Feier im Rathaus wurde mir die Ehrenmedaille der Stadt Wien überreicht; durch Feiern im Rundfunk und Fernsehen ist mir dieser Tag unvergeßlich geworden.

Es wurde mir der Ehrentitel einer Volksschauspielerin verliehen. Dies ist sehr beglückend für mich, denn er beinhaltet viel Liebe des Publikums, die ich übrigens nie in so gewaltigem Ausmaße zu spüren bekam, wie jetzt, wo mein Film ‚Der veruntreute Himmel' gerade läuft.

Daß ich die Fähigkeiten einer Tragödin in klassischer Sprache in den letzten Jahrzehnten nur auf das Podium beschränken mußte, darüber wäre viel zu sagen, aber man kann es auch kurz ein österreichisches Schicksal nennen."

EIN OPERN=VERDIKT DER DEUTSCHEN AUFKLÄRUNG

Mitgeteilt von M. Dietrich (Wien)

(Aus: Grosses Universal=Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden worden. Lpz.=Halle, Verlegts Johann Heinrich Zedler. 1743. 37. Bd., S. 1658 ff.)

Singespiel, oder Opern, auch Operetta ist eine Art der Schauspiele, welche die neuern Zeiten erdacht haben. Ihr erster Erfinder soll, nach einiger Meynung, ein Italiänischer Musicus, Cesti, am Savoyschen Hofe gewesen seyn; der des Guarini treuen Schäffer in die Music gesetzet, und wo nicht ganz, doch zum wenigsten gröstentheils singend aufgeführet. Allein man hat bey weiterer Untersuchung dieser Sache befunden, daß diese Erfindung noch etwas älter seyn muß ... Der Verfasser eines Englischen Buches, The Taste of the Town, or a Guide to all publick Diver=sions, ... will uns sogar bereden, die Oper habe aus dem Chore der alten Griechi=schen und Römischen Trauerspiele ihren Ursprung genommen. Den so wie man darinnen eine grosse Anzahl Sänger auf die Schaubühne stellte, die zwischen den Aufzügen der Tragödien gewisse Oden singen musten, die sich zu dem Vorher=gehenden schickten. Also wäre dieses die Veranlassung gewesen, gantze Stücke ab=singen zu lassen. Ja, dieser Scribent gehet gar so weit, daß er uns bereden will, die Oden der Athenienser und Römer, darinnen sich die Musicanten zu üben pflegten, wenn ein neues Schauspiel aufgeführet werden sollte, wären nicht viel was anders, als Operbühnen gewesen; und also hätten Griechen und Lateiner Opern gehabt. Allein diese Gedancken gehen wohl etwas zu weit, und es ist unstreitig, daß diese Erfindung allerdings weit neuer sey ... Sulpizio, der den Vitruvius ... herausgegeben, rühmt sich zwar, daß er in Rom 1480 zuerst gewiesen habe, wie man eine Tragödie singen solle. Ob dieses aber von einem eigentlichen Gesange, oder nur von einer natür=lichen guten Aussprache zu verstehen sey, das ist schwer auszumachen ... Und Tristano Calchi erzehlt in seiner Historie, daß man dem Hertzoge zu Mayland Galeazzo zu Tortona eine theatralische Vorstellung in Music aufgeführet habe. Allein so viel ist gewiß, daß man im 16ten Jahrhundert die Chöre der Tragödien recht musikalisch abgesungen habe; doch so, daß die rechten Unterredungen der spielen=den Personen nur gesprochen worden. Endlich ist im Jahre 1597 von einem Modeneser, Oratio Vecchi, auf eine bis dahin unerhörte Art alles, was die Comödianten zu reden haben, musicalisch aufgeführet worden. Dieses Stück ist nun eigentlich für die erste Oper zu halten, und ist noch jetzo unter die Noten gesetzet, in dem Vorrathe der Academica Filarmonica zu finden. Darauf sind nun viele andere diesem Exempel Haufenweise gefolget, darunter aber Ottavio Rinuccini, ein Florentiner, mit seiner Euridice der erste gewesen, worauf noch die Dafne und Ariane von dem=selben Poeten gefolget. Im Anfange ist das Singen dieser Opern noch nicht sehr von der ordentlichen Aussprache abgegangen, und es hat weder die Handlungen noch die Worte unterbrochen, sodaß man noch die gantze Schönheit der Ausdrük=kungen und Gedancken einsehen können; und die Poesie dabey nichts verlohren. Allein allmählig hat man die Oper mehr und mehr verwandelt, und dadurch nach und nach beyde Künste, Music und Poesie, aufs seltsamste verderbet ... Wir haben

nunmehro zu untersuchen, was zu einem Sing=Spiele gehöre. Die Verse der Opern werden nach Art der Cantaten gemacht, und bestehen also aus Recitativen und Arien. Der Musicus componirt dieselben nach seiner Phantasie; die Sänger lernen Text und Music auswendig; die Schaubühne wird prächtig ausgezieret, und die gantze Vorstellung mit vielen Veränderungen und Maschinen abgewechselt. Der Vorhang öffnet sich mit einem Concerte der allerschönsten Instrumenten, die von dem grösten Virtuosen gespielet werden; und das gantze Sing=Spiel wird mit einer beständigen Begleitung einiger schwächern Instrumente erfüllet. Diese gantze Kunst ist indessen ... noch unvollkommen gewesen, bis der berühmte Lulli die Music auf einen gantz anderen Fuß gesetzet hat. Dieser bemächtigte sich ihres Oper theatri gantz und gar, und richtete alles nach seinem Kopfe ein. Die Poeten musten nach seiner Pfeiffe tantzen, und solche Stücke ersinnen, darinnen fein viel buntes und seltsames aufgeführet werden konnte. Die Schaubühne muste sich zum wenigsten in jeder Handlung ändern, bald einen güldenen Pallast, bald eine wilde See, bald Felsen und wilde Klippen, bald einen Garten, bald sonst eine bezauberte Gegend vorstellen. Es musten viel Götter in allerhand Maschinen erscheinen: Und sonderlich musten die Arien dem Musickmeister viel Gelegenheit geben, seine Künste anzubringen. Dabey hub man alle Regeln der guten Trauer= und Lust=Spiele gäntzlich auf. Es wurde nicht mehr auf die Erregung des Schreckens und Mitleidens, auch nicht auf die Verlachung menschlicher Thorheiten gesehen: Sondern die phantastische Roman=Liebe behielte allein Platz. Die Einigkeit der Zeit und des Ortes wurde aus den Augen gesetzet. Die Schreibart wurde hochtrabend und ausschweifend; die Character waren theils übel formiret, theils immer einerley, nehmlich lauter untreue Seelen, seufzende Buhler, unerbittliche Schönen, verzweifelnde Liebhaber und dergleichen. Mit einem Worte, die Opera wurde ein gantz nagelneues Stück in der Poesie, davon sich bey den Alten wohl niemand hätte träumen lassen. Aus dieser Beschreibung ist leichtlich zu schließen, was überhaupt von der Oper zu halten sey. Wenn nicht die Regeln der gantzen Poesie über den Haufen fallen sollen: So muß man sagen: die Oper sey das ungereimteste Werck so der menschliche Verstand jemahls erfunden hat. Ein jeder kan aus der Beschreibung eines Gedichtes überhaupt den Beweiß machen. Ein Gedichte oder eine Fabel muß eine Nachahmung einer menschlichen Handlung seyn, dadurch eine gewisse moralische Lehre bestätiget wird. Eine Nachahmung aber, die der Natur nicht ähnlich ist, taugt nichts: Denn ihr gantzer Werth entstehet von der Ähnlichkeit. Aus dieser aber fliessen alle Regeln, die man von der Schaubühne geben kan. Diese Regeln sind aus der Natur selbst genommen, durch den Beyfall der grösten Meister und Kenner von Schauspielen bestärcket, und bey den gescheidesten Völckern gut geheissen worden. Was also davon abweichet, das ist unmöglich recht und wohl nachgeahmet. Wer sieht aber nicht, daß die Oper alle Fehler der vernünftigen Schauspiele zu ihren grösten Schönheiten angenommen hat; und daß sie gantz und gar wegfallen, oder doch ihre vornehmste Anmuth verlieren würde, wenn man sie davon befreyen wollte? Einmahl ist es gewiß, daß die Handlungen und dazu gehörigen Fabeln mit den alten Ritterbüchern und Romanen mehr Aehnlichkeit haben; als mit der Natur, so, wie wir sie vor Augen haben. Wir müssen uns einbilden, wir wären in einer andern Welt, wenn wir eine Oper in ihren Zusammenhange ansehen: So gar unnatürlich ist alles. Die Leute dencken, reden und handeln gantz anders, als man im gemeinen Leben thut: Und man würde für närrisch angesehen werden, wenn man im geringsten Stücke so lebte, als es uns die Opern vorstellen. Sie sehen daher einer Zauberey viel ähnlicher, als der Wahrheit, welche Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfordert. Wo siehet man in dem gemeinen Leben Leute, die sich als Götter einander anbethen; Liebhaber, die auf den Knien vor ihren Gebietherinnen liegen, und sich das Leben nehmen wollen; Prinzen, die in Gestalt der Sclaven in weit entlegene Länder ziehen, weil sie sich in den blossen Ruff von einer Schönheit verliebet haben; Könige, die ihre Cronen um eines schönen Weibes halber verlassen, und was dergleichen Phantasien

mehr sind? Wo hört man die gewöhnliche Opersprache, von Sternen und Sonnen, von Felsenbrüsten und Aetna gleichen Hertzen, von verfluchten Geburtsstunden, um eines scheelen Blickes wegen, und von grausamen Donnerkeilen des unerbittlichen Verhängnisses, welches eine verliebte Seele nur zu lauter Marter erkohren hat? Alle diese Dinge sind uns so fremde, daß wir sie in keiner Reise=Beschreibung von Liliput für erträglich halten würden: Und gleichwohl sollen sie in der Opera schön seyn. Was ist nicht für eine seltsame Vereinbarung der Music mit allen Worten der Redenden? Sie sprechen nicht mehr, wie es die Natur ihrer Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemüths=Bewegungen und der Sachen, davon gehandelt wird, erfordert: Sondern sie dehnen, erheben und vertiefen ihre Töne nach den Phantasien eines andern. Sie lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten. Sie schelten und klagen nach dem Tacte, und wenn sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre Heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. Wo ist doch das Vorbild ihrer Nachahmungen? Wo ist die Natur, mit der diese Fabeln eine Aehnlichkeit haben? Es giebt zwar hier und dar grosse Liebhaber und Bewunderer der Opern, die sie für das Meisterstück der menschlichen Erfindungskraft; für einen Zusammenfluß aller poetischen und musicalischen Schönheiten; für einen Sammelplatz aller ersinnlichen Ergötzlichkeiten ansehen. Allein ob diese Leute, die im übrigen gar vernünftige und rechtschaffene Männer seyn können, die wahren theatralische Regeln sich jemahls bekannt gemacht, oder dieselben aus ihren Gründen hergeleitet gesehen, wird ein jeder zweifeln, der richtige Begriffe von der Poesie sich zu Wege gebracht hat. Sie halten in Sachen, die auf die Lust ankommen, alles für willkührlich, und meynen, man müsse es damit nicht so genau nehmen, was nur den Augen und Ohren gefiele, das wäre schon gut: Und man müste die Vernunft hier schweigen heissen, wenn sie uns dieses Vergnügens durch ihre crittische Anmerckungen berauben wollte. Alle diese Vorstellungen aber heben die Natur eines guten theatralischen Stückes nicht auf, und es ist unmöglich, die Oper für was natürliches, für eine geschickte Nachahmung menschlicher Handlungen oder überhaupt für was schönes zu erklären. Die Music an sich selbst ist zwar eine edle Gabe des Himmels; man kan es auch leichtlich zugeben, daß die Componisten viel Kunst in ihren Opern anzubringen pflegen. Aber was die Poeten daran thun, und überhaupt die ganze Verbindung so verschiedener Sachen taugt gar nichts. Man hat über dieses Ursache die Opera so anzusehen, wie sie ist; nehmlich eine Beförderung der Wollust und Verderberin guter Sitten. Die zärtlichsten Töne, die geilesten Poesien, und die unzüchtigsten Bewegungen der Opernhelden und ihrer verliebten Göttinnen bezaubern die unvorsichtigsten Gemüther, und flössen ihnen ein Gift ein, welches ohnedem von sich selbst schon Reitzungen genug hat. Denn wie wenige giebt es, die allen solchen Versuchungen, die sie auf einmahl bestürmen, zugleich widerstehen können? So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflantzet, und wir werden den Weibischen Italiänern ähnlich, ehe wir es inne geworden, daß wir männliche Deutsche seyn sollen. Es ist ohnedem das Vorurtheil bey uns eingerissen, daß so gar die Italiänische Sprache in dem Halse eines Castraten viel besser klingt, als die Deutsche. Daher machen die meistenn Opern auch einen Mischmasch in der Mund=Art. Die Arien sind oft Welsch und die Recitative bleiben Deutsch. Eine und dieselbe Person singet zuweilen bald Deutsch, bald Italiänisch; und ihre Zuschauer lassen sichs weiß machen, das klinge überaus schön, was sie doch nicht verstehen. Das ist aber nichts neues. Auch den Deutschen Text versteht man vor so vielen Trillern und künstlichen Veränderungen der Töne, in einer mässigen Entfernung von der Schaubühne, schon nicht mehr, wo man nicht ein Buch hat und durch das Lesen sich einhilfft. So ist den die Oper ein blosses Sinnwerck: Der Verstand und das Hertz bekommen nichts davon. Nur die Augen werden geblendet und das Gehör wird gekützelt und betäubet: Die Vernunft aber muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht, damit sie nicht etwa durch eine gar zu kützliches Urtheil die ganze Lust unterbreche ...

St. Evremond hat einen eigenen Discurs über die Opern gemacht, und darinne seine Gedancken ausführlich davon entdecket. Er setzt gleich anfangs diese Beschreibung der Oper zum Grunde: Sie sey ein ungereimter Mischmasch von Poesie und Music, wo der Dichter und Componist sich sehr viel Mühe machen, und einander die gröste Gewalt anthun, ein sehr elendes Werck zu Stande zu bringen. Nun kan man sich leicht einbilden, was auf diesen Eingang für eine Abhandlung folgen werde. Es ist werth, daß ein ieder den ganzen Discurs lese, weil er das stärckste ist, was man wider die Opern finden kan. Er ist aber damit noch nicht zufrieden, daß er eine Critick darüber geschrieben; sondern hat sich gar die Mühe genommen, eine gantze Comödie zu machen, der er den Titel, Les Opera, gegeben. Seine Absicht darinnen ist, nach dem Muster des Cervantes in dem Quixote, das Lächerliche der Opern empfindlich zu machen: darum dichtet er, daß ein junges Frauenzimmer in einer gewissen Stadt aus dem beständigen Lesen der Recueils des Opera verrückt im Kopffe geworden, und an statt der gewöhnlichen Sprache, den Leuten lauter Oper=Arien vorgesungen. Der Knoten in der Fabel ist dieser, daß sie einen alten Officier zum Freyer bekömmt; dem sie aber in lauter galanten Liederchen den Korb giebt, und ihren Eltern selbst den Kopff mit ihrem Singen wüste macht: Indessen aber mit einem andern jungen Stutzer, der sich nach ihrer Thorheit bequemte, und ihr auch lauter musicalische Liebes=Erklärungen that, gantze Oper=Scenen von Cadmus und Hermionen spielte. Der gröste Oper=Freund wird sich bey einer solchen Comödie gewiß des Lachens nicht enthalten können. Eben dieses bestätiget Riviere du Freny in seinen Amusements serieux et comiques ... Er führt daselbst einen Siameser in Paris herum, und da heist es: Es ist vier Uhr. Lasset uns in die Oper gehen. Wir brauchen wenigstens eine Stunde Zeit, ehe wir uns durch alles Volck drängen, welches die Thüre belagert. Wie, sprach mein Siameser zu mir, was redet ihr von der Thüre? Nach der prächtigen Vorstellung, die ich mir von der Oper mache, müste man nicht anders, als durch ein kostbares Thor hineingehen. Hier seht ihr den Eingang, sprach ich, indem ich ihm einen sehr finstern Winckel zeigte. Wo denn? sagte er, ich sehe ja nichts, als ein kleines Loch in der Mauer, allwo man etwas austheilet. Wir wollen hinzutreten! Was soll dieses? Welche Thorheit! Ein Louis d'or für ein klein Karten=Blättchen! doch stille! Ich wundere mich nicht mehr, daß es so theuer ist; denn ich sehe einige Charactere darauf, welche unfehlbar eine geheime Wirckung haben werden. Ihr betrüget euch nicht gäntzlich, sprach ich zu ihm: Es ist ein Paß, damit in das Land der Bezauberungen eingelassen wird. Kommt geschwinde hinein; wir wollen uns auf die Schau=Bühne setzen. Auf die Schau=Bühne? sagte mein Siameser, ihr schertzt! Wir wollen ja nur zusehen; wir wollen nicht selber spielen. Das thut nichts, sprach ich, kommt nur mit. Man hört daselbst übel, man sieht nichts; aber es ist der theuerste, und folglich der vornehmste Platz. Indessen, weil ihr der Opern nicht gewohnet seyd; so würdet ihr auf der Schau=Bühne auch das Vergnügen nicht haben, welches den Verlust des Schau=Spieles ersetzet. Kommt also mit mir in eine Loge. Indessen, daß man jene Leinwand aufziehet, will ich euch von den Ländern, so dahinter liegen, etwas erzehlen. Die Oper ist, wie gesagt, eine bezauberte Gegend. Es ist das Land der Verwandlungen. Man siehet da die allerschleunigsten. In einem Augenblicke werden die Menschen zu Halbgöttern, und die Göttinnen zu Menschen. Der Reisende ist daselbst der Mühe überhoben, das Land durchzuziehen; die Länder reisen da vor seinen Augen. Hier kan man, ohne von der Stelle zu weichen, von einem Ende der Erden bis zum andern; von der Hölle zum Elysischen Feldern kommen. Wird euch in einer abscheulichen Einöde zu Zeit lang? Ihr dürfft nur pfeiffen; so befindet ihr euch im Götter=Saale. Pfeifft noch einmal, so seyd ihr in dem Lande der Hexen. Die Hexen in der Oper bezaubern so gut wie die andern. Allein ihre Bezauberungen sind bis auf die Schmincke natürlich ... Wir wollen noch ein Wort von den natürlichen Einwohnern der Oper sagen. Sie reden nicht anders als singend, sie gehen tantzend, und thun offt beydes, wenn sie die wenigste Lust darzu haben. Sie gehorchen alle dem Meister des Musicalischen Chors; Einem sehr un=

umschränckten Printzen, der, wenn er seinen Scepter, der aus einer Rolle Papier bestehet, hebt oder sincken läst, alle Bewegungen dieses wunderlichen Volckes regieret. Die Vernunfft ist unter diesen Leuten sehr rar. Weil sie den Kopff gantz voller Music haben; so dencken sie lauter Lieder, und sprechen lauter Töne. Dem ohngeachtet haben sie die Ton-Kunst so hoch getrieben, daß, wenn die Vernunfft in Noten könte gebracht werden, sie aus Opern-Büchern vernünfftig würden reden können. Ein gleiches Urtheil fällt der sinnreiche des Callieres; der, wie bekannt ist, Verfasser der Histoire poetique de la Guerre entre les Anciens & les Modernes ist... Er sagt, die poetischen Stücke wären sehr übel ausgedacht, und schlecht eingerichtet, und würden von lauter schwachen Stimmen abgesungen, davon man aus zwantzigen nicht eine verstehen könte, weil sie durch die Instrumente gantz ersticket würden, das Geräusch davon wäre für den kleinen Ort, wo man spielte, so groß, daß man kaum ohne Kopff-Schmertzen und vielmaliges Gähnen nach Hause käme, wenn man es drey Stunden lang gehöret hätte. Indessen lieffe alle Welt hinein, um der Mode gemäß etliche Stunden übel zuzubringen. Es wäre nichts eckelhaffteres, als die kläglichen Recitative anzuhören, die den grösten Theil dieser Singspiele einnähmen. Und der Musicus solte von Rechtswegen die Zuschauer bezahlen, daß sie sich die Gedult nehmen wolten, sich so lange plagen zu lassen...

Der berühmte P. Poree pflichtet diesem Gedancken von den Opern in seiner vortrefflichen Rede: daß die Schau-Bühne eine Schule guter Sitten sey; in allem bey. Er sagt in der Deutschen Ubersetzung pag. 47 wie werden sich bey diesen Umständen die Opernmacher rechtfertigen können? Werden sie wol sagen können, daß ihre Gedichte nach den Regeln einer guten Moral verfertiget sind? diese Poeten werden selbst gestehen müssen, daß sie eben nicht so strenge Sittenrichter sind. Doch sie werden sagen, es gehöre auch nicht vor sie, die Welt zu bessern: Es sey schon genug, wenn sie sich nur Mühe geben... ein Schauspiel zu machen, das in allen Stücken angenehm sey. Ihre Schau-Bühne sey ein öffentlicher Garten, wo man nicht nach fruchtbaren Bäumen frage; sondern nach lustigen Spatziergängen, nach schönen Plätzen, die mit allerhand Blumen besetzet sind, nach Spring-Brunnen auf hunderterley Art, nach kleinen Gebüschen, wo man überall den Gesang der Vögel höret, nach Bilder-Säulen, die gleichsam Seel und Leben haben, und endlich, nach allem, was zur Schönheit des Ortes und Annehmlichkeit der Aussicht etwas beytragen kan...

Stellen sie sich also die Wollust vor, wie sie auf einem Throne von Rosen sitzet, mit jungen Rosen gecrönet ist, in der einen Hand ihre Leyer, und in der andern Hand einen Becher voll süsses Getränckes hat. Tausend kleine Liebes-Götter mit ihren Köchern bewaffnet, fliegen hier und da, über und um sie herum. Die Vernunfft, welche durch den schädlichen Tranck gantz betruncken, fast eingeschlafen, und mit Fesseln von Blumen umstricket ist, liegt zu ihren Füssen. Auf allen Seiten siehet man eine Menge der Helden und Heldinnen, die alle wegen ihrer närrischen Leidenschafft bekannt sind, herzueilen. Neben ihr machen die Götter und Göttinnen, welche durch die Fabeln in der gantzen Welt zu finden, und durch die Flammen des Cupido entzündet sind, eine herrliche Gesellschafft aus. Zwischen diesen beyden müssen wir uns eine Menge Schüler beyderley Geschlechts, sonderlich noch junge unerfahrene, und dahero zu allerhand Lehren, vornehmlich derjenigen, die das sinnliche Vergnügen betreffen, fähige Leute vorstellen. Die Wollust scheint sie also anzuregen. Brechet die Blumen des Frühlings; bekräntzet damit eure Häupter: Wartet nicht, bis sie verwelcken; sehet nicht mit unruhigen Augen auf das Zukünfftige. Geniesset des Gegenwärtigen. Das Hertze wird dorthin gezogen, die Vernunfft rufft es hier zurücke. Schliesset eure Augen vor der ungestümen Vernunfft, und folget der Neigung des Hertzens. Die Liebe ist das einzige Glück dieses Lebens. Diese Grund-Regeln, welche durch kleine artige Verse ausgedruckt, durch eine Zusammenstimmung der Instrumente erhaben, mitten unter einem freyen Tantze durch Syrenen abgesungen werden, gehen, wie durch ein Echo, in dem Munde der Schäfer und Nymphen. Sie zu wieder-

holen kommen die Faunen und Dryaden aus ihren Wäldern hervor. Die Najaden und Tritons erheben sich aus dem Wasser. Die Gottheiten des Himmels und der Erden verlassen ihren Aufenthalt; Alle fangen ihre unbesonnene Liebe von neuem an. Alles wird verliebt, alles seuffzet. Vögel, Winde, Bäche, so gar die Felsen lernen, wie man lieben soll. Was halten sie von einer Schule, deren Vorsteherin die Wollust ist? Wie mag es bey ihr um die guten Sitten stehen? . . .

Giebt man sich nicht bey Auskünstelung der Leidenschafften, bey Aussuchen übler Grund=Regeln, bey Anbringung der Zärtlichkeit in der Poesia, und Weichlichkeit in der Music die gröste Mühe nur deswegen, daß man die Ohren kützele, die Hertzen bezaubere, die Vernunfft einschläfere, das strafbare Feuer anblase? . . .

Man könte noch die Zeugnisse unserer Landes=Leute, und darunter des berühmten Neukirchs anführen, der in seinen Satyren, so in den Hanckischen Gedichten stehen, offt auf eben den Schlag davon geurtheilet hat. Man könte auch des Spec= tators gedencken, der sein Misfallen offt darüber zu verstehen gegeben. Man könte ferner des ungenannten Verfassers von dem Englischen Buche The Gentlemens Recreation erwähnen, der in seinem poetischen Tractate pag. 23 das lächerliche Wesen der Oper gleichfalls abgemahlt: Allein man verstattet einem jeden seine freye Wahl, ob er sich für oder wider die Opern erklären wolle. Man hat für alle die geschickten und gelehrten Männer, die sich auch in diesem Stücke der Poesie bey uns geübt haben, eine gebührende Hochachtung: Aber man hat auch Ursache sich zu freuen, wenn das Opern=Wesen in Deutschland mehr und mehr in Abnahme geräth. Das Leipziger Opern=Theater ist seit vielen Jahren eingegangen, und das Hamburgische liegt in den letzten Zügen. Das Braunschweigische hat gleichfalls unlängst aufge= höret; und es steht dahin, ob es iemals wieder in Flor kömmt. Auch in Halle und Weissenfels hat es vormals Opern=Bühnen gegeben, andrer kleinen Fürstlichen Höfe zu geschweigen; die aber alle allmählig ein Ende genommen haben. Dieses zeiget den zunehmenden guten Geschmack unserer Landes=Leute an, worzu man ihnen Glück wünschet.

BESPRECHUNGEN

NEUE SCHRIFTEN ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN THEATERS

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Zu: Hans Knudsen, Deutsche Theatergeschichte, Kröners Taschenausgabe Band 270, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1959, 399 Seiten und 44 Abbildungen. — Felix Eckard, Das Leipziger Stadttheater unter Carl Christian Schmidt und Heinrich Marr (= Theater und Drama, Band 20) Colloquium-Verlag, Berlin-Dahlem, 192 Seiten und 41 Abbildungen. — Karl Kühling, Theater in Osnabrück im Wandel der Jahrhunderte, Herausgegeben von der Stadt Osnabrück, 1959, 132 Seiten, 66 Illustrationen. — Clemens Parma, Max Reinhardt, Ein Lebensbild, Pforten-Verlag Schwabe & Co., Bad Homburg, 1959, 80 Seiten, 1 Bild).

Die wesentlichste Erscheinung im Bereich neuer Publikationen zur Theaterentwicklung des deutschen Sprachraums ist die kurzgefaßte und handliche „Deutsche Theatergeschichte" von Hans Knudsen, dem kürzlich emeritierten Ordinarius für Theatergeschichte an der Freien Universität Berlin und langjährigen Vorstand des Theaterwissenschaftlichen Instituts an dieser Universität. Der in der Sammlung Kröner erschienene Band ist aus Vorlesungen hervorgegangen. Er liest sich deshalb gut, wiewohl der wissenschaftliche Charakter gewahrt blieb und keine ungebührlichen Konzessionen gegenüber volkstümlichen Zielsetzungen vorgenommen wurden. Nicht Vollständigkeit ist erstrebt, sondern Auswahl jeweils des Bezeichnendsten — und dies nicht zuletzt im Hinblick auch auf das gegenwärtig-lebendige Theater. Natürlich würde ein anderer Forscher vielleicht da und dort eine andere Auswahl des Signifikanten getroffen haben. Aber im ganzen ergibt sich doch ein sehr zuverlässiges und sachliches Bild der Entwicklung des Theaters im deutschen Sprachraum — denn auch die Schweiz und Österreich sind vielfach einbezogen — vom Mittelalter bis zum Expressionismus. Der Verfasser ist bei der Beurteilung der Quellen, insbesondere der Bildquellen, sehr sorgsam vorgegangen; er hat kritisch gesondert und aus diesem Anlaß manche frühere Fehlauffassung, insbesondere für das Theater des Mittelalters, berichtigen können. Auch die Theaterkritik als Quelle und die szenische Bemerkung als Quelle sind nach Ergiebigkeitsgraden und Zuverlässigkeitsstufen herangezogen worden. In einigen Zügen wurde in den einzelnen Kapiteln auch die unentbehrliche Publikumsgeschichte miteinbezogen.

Das Mittelalter-Kapitel führt auf rund 60 Seiten von „Liturgie und Germanentum im Drama" über die Dokumentationen des „Theaters als Gottesdienst" zu all den berühmten Weihnachts-, Dreikönigs- und Osterspielen im Kirchenraum, sodann zu den Spielen außerhalb der Kirche u. a. zum Frankfurter Passionsspiel, zur Alsfelder Passion, zum Zehn-Jungfrauen-Spiel, zu den Fronleichnamsspielen, zum Tegernsee Antichrist u. v. a. Sehr genau beleuchtet Knudsen anhand der Einzelforschungen und Funde die erhalten gebliebenen Bühnenpläne; er analysiert die materiellen Voraussetzungen und die Darstellungsform einschließlich der Kostüme und Versatzstücke.

Das Renaissancetheater wird auf fünfundzwanzig Seiten erläutert, wobei Fastnachtspiel und lateinisches Humanistentheater in dichter Nachbarschaft erscheinen. Die Forschungen von Max Herrmann sind gewissenhaft herangezogen. In einem

etwas knapperen Abschnitt wird sodann das deutsche Drama des 16. Jahrhunderts in seinen Darbietungsformen erklärt. Der Weg führt hier von Jörg Wickram und Burkard Waldis über Rasser und Rebhun zu Tobias Stimmer und schließlich zu den reformatorischen Spielen. In einem Abschnitt „Schultheater" wird, vorwiegend von Skopniks grundlegenden Forschungen über das Straßburger Schultheater ausgehend, dieser Typ genauer beleuchtet; er berührt sich in manchem mit der im vorangegangenen Abschnitt behandelten Materie. Ebenso knapp, aber sehr anschaulich wird das Wichtigste über das Jesuitentheater der deutschen Gebiete, seine verschiedenen Stufen und seine Ausstattungskünste gesagt; dabei wird auch die Schauspieler-Erziehung mitberücksichtigt. Dann folgt ein Überblick über die Tätigkeit und Spielform der englischen Komödianten. Organisation und Bühnenform, Spielplan und Ausstattung kommen in der auch sonst benützten Andeutungsform zur Geltung, wobei — angesichts des für jedes einzelne Kapitel nur schmalen zur Verfügung stehenden Raumes — natürlich immer nur einige wenige Beispiele herausgegriffen werden können.

Ein kurzes Kapitel ist der Entwicklung des Bühnenbildes von Serlio bis Torelli gewidmet, um die Reflexe ihrer Errungenschaften in Deutschland erklärlich zu machen. Ein bißchen stiefmütterlich kommt die Opernentwicklung vom 16. zum 18. Jahrhundert weg (sieben Seiten). Wesentlich fülliger ist der anschließende Abschnitt über die deutschen Wandertruppen des 18. Jahrhunderts von der Neuberin bis zu Ekhof. Sodann ziehen das Hamburger Nationaltheater, Schröders Hamburger Theaterdirektion, das Mannheimer Nationaltheater Dalbergs und der junge Schiller und Iffland an uns vorüber. Goethes Weimarer Theaterleitung, Ifflands Berliner Zeit und das Burgtheater in Wien unter Schreyvogels Leitung werden in kluger Heraushebung des Wesentlichen vorgeführt. Und nun folgen ganz kurze Schlaglichter: München unter Dingelstedt, Braunschweig unter Klingemann, das Leipziger Theater von Küstner zu Marr, Dresden unter Tieck und Düsseldorf unter Immermann, Karlsruhe unter Devrient, das Burgtheater unter Laube und Dingelstedt mit Anschluß — allzu kurz — von Raimunds und Nestroys Altwiener Volkstheater. Die Leistung der Meininger kommt neben Wagners Bayreuth-Unternehmen zu stehen. Ein Kapitel: „Theater und Staat" wird eingeschaltet. Und den Abschluß bildet ein fast vierzig Seiten umfassendes Kapitel: „Die Theatermetropole Berlin", das von den Vierzigerjahren des 19. Jahrhunderts bis zu den Zwanzigerjahren unseres Jahrhunderts, also bis zum Expressionismus, führt.

Dieser Abschluß, der sicherlich aus Raumgründen so erfolgte, gibt für den Uneingeweihten ein etwas einseitiges Bild. Denn wenn auch auf drei bis vier Seiten das „Theater in der Provinz" besprochen wird, erweckt dieses Kapitel doch den Anschein, als ob im genannten Zeitabschnitt Berlin für das gesamte deutsche Sprachgebiet dieselbe Rolle gespielt hätte wie Paris für Frankreich. Das ist aber keineswegs der Fall. Wer etwa wollte die Rolle Wiens von Dingelstedt bis Albert Heine übersehen (und keineswegs nur das Wien des Burgtheaters; denn Wien spielt gerade in diesem Abschnitt zeitweise eine europäische Rolle, besonders auch im Opern- und Operettenbereich). Genauso aber geht es mit München, mit Dresden, mit Hamburg, mit Düsseldorf, mit Zürich u. v. a. Wenn wir also für eine Neuauflage einen Wunsch an Verfasser und Verlag äußern dürften, dann wäre es der nach einer Erweiterung dieses Schlußkapitels im selben Sinn wie die übrigen Teile des Buches dankenswerterweise gehalten sind.

Im ganzen ist Knudsens Buch eine gute erste Einführung in die deutsche Theatergeschichte, die besonders den Schauspielschülern wertvolle Dienste leisten wird.

Das auch von Knudsen kurz berührte Kapitel der Leipziger Theatergeschichte: „Leipziger Stadttheater unter Carl Christian Schmidt und Heinrich Marr" behandelt Felix Eckard in seiner gleichnamigen Untersuchung. Damit wird ein sehr wesentlicher Beitrag zur mitteldeutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts geleistet. Der Verfasser konnte viele noch unerschlossene Archivmaterialien heranziehen. Er schildert

zunächst die Entwicklung des Leipziger Stadttheaters vor Schmidts Direktionsantritt (1834), sodann aber wird die wichtige Zusammenarbeit von Schmidt und seinem künstlerischen Helfer Heinrich Marr nach einzelnen Bezugskategorien aufgerollt. So erfahren wir Genaues über die Organisation und die äußere Entwicklung (gleichsam als Gerüst des Ganzen). Derart vorbereitet, werden wir in die künstlerische Arbeit der beiden eingeführt, besonders in die Probleme der Regiearbeit. Dramaturgische Fragen werden anhand von Marrs Neuinszenierung einiger Shakespeare- und Schiller-Dramen, aber auch an „Faust" und „Götz" gezeigt. Sehr aufschlußreich ist das Kapitel: „Geschichte des Schauspielensembles." Man ist überrascht, mit welcher Vielfalt der Schauspieler-Individualitäten Leipzig damals aufzuwarten hatte. Parallel dazu wird die Geschichte des ebenfalls sehr ansehnlichen Opernensembles aufgerollt. In beiden Fällen wird eine Repertoire-Analyse daneben gerückt, um den ursächlichen Zusammenhang zwischen Ensemblebildung und Repertoiregestaltung aufzudecken. Den Abschluß des Textteiles bildet ein Abschnitt: „Gebäude, Einrichtung und technischer Apparat." Ein beigegebenes Verzeichnis der Aufführungen erleichtert die Benützbarkeit. Auch die 41 Illustrationen erhöhen den Wert des Büchleins. Wir brauchten möglichst viele derartiger zuverlässiger Darstellungen von markanten Abschnitten aus der Theatergeschichte der großen oder theaterbedeutsamen deutschen Städte.

Diese Aufgabe erfüllte im Auftrag der Stadtverwaltung Karl Kühling in seinem Jubiläumsband „Theater in Osnabrück im Wandel der Jahrhunderte". Von den Anfängen im 16. Jahrhundert führt das sehr schön und mit glücklich wählender Hand illustrierte Buch bis in unsere Tage. Dabei wird schon für die ersten Zeiten, etwa bis einschließlich 18. Jahrhundert, viel Neues oder wenig Bekanntes ausgegraben. Aus den Archiven wird mancher Schatz gehoben und ansprechend dargeboten. Vom Biedermeier zum 20. Jahrhundert führt nun ein weit aber sehr anschaulich gezogener Bogen. Nichts wird beschönigt. Aber es bleibt des Positiven genug. Viele entscheidende Persönlichkeiten beginnen hier oder finden sich in Übergangszeiten ein. Sehr hübsch auch, daß der Verfasser alles in geistesgeschichtliche oder soziologische Zusammenhänge bringt. Auch alle die Notzeiten der letzten Jahrzehnte werden in oft bewegenden Szenen vor Augen gestellt. Um so erfreulicher der Neubeginn unter so aussichtsreichen Aspekten und im Schutz offenbar sehr theaterfreundlicher Behörden. Man darf Osnabrück zu dieser Publikation beglückwünschen. Sie reiht sich würdig an die letzthin erschienenen analogen Publikationen von Basel, Zürich und Linz.

Dürfen die bisher besprochenen Werke den Anspruch auf wissenschaftliche Benützbarkeit erheben — Clemens Parmas feuilletonistisches Lebensbild von Max Reinhardt appelliert an den theaterfreundlichen Laien, dem eine erste Vorstellung von Reinhardts theatralischer Zauberkunst gegeben werden soll. Es geht ein wenig anekdotisch zu; und der Verfasser führt viele direkte Reden ein, ohne uns genauer wissen zu lassen, woher er diesen Wortlaut hat. Das Buch wäre weitaus bedeutsamer, zeigte uns der Verfasser, wo überall er diese Aussprüche gefunden hat. Sie wirken sehr belebend; aber wir Wissenschafter fragen notwendig in jedem derartigen Fall nach der Authentizität ...

SCHWEIZER WERKE ZUR THEATERGESCHICHTE

Von Margret Dietrich (Wien)

Anläßlich seines 125jährigen Bestehens gibt nun auch das Stadttheater Zürich ein Erinnerungsbuch heraus, nachdem ihm das Basler Theater so vorbildlich vorausgegangen war: *„Theater in Zürich. 125 Jahre Stadttheater", hrsg. von der Theater AG. Zürich, Atlantis-Verlag, 1959.* Als Bearbeiter erscheinen Dr. Martin Hürlimann, Hans

Ott, Emil Jucker; die graphische Gestaltung besorgte Walter Diethelm. Im Gegensatz zu dem Basler Buch ist dieses Werk vorwiegend auf Bild-Dokumentation eingestellt. Eine Fülle von Tiefdruck-Bildern und Faksimiledrucken führt von der Eröffnung des Theaters im Jahre 1834 bis zu den großen Operninszenierungen des Jahres 1959. Mit Geschick und großer Kenntnis sind die einzelnen Dokumente ausgesucht, mit Liebe die Drucke hergestellt, die dem Betrachter ein weitläufiges Panorama des Züricher Bühnenlebens bieten: der Bau, die Bühne, Persönlichkeiten des Theaterlebens — da sieht man die ganze Entwicklung vor sich; berühmte Namen tauchen auf und man entdeckt zu diesen Namen plötzlich das Gesicht, die Handschrift. Programmzettel, Szenenbilder, Bühnenbildentwürfe, Affichen, Porträts, faksimilierte Briefe, Probenbilder wechseln in wohlbedachter Gruppierung ab; dazwischen erscheinen statistische Ergänzungen und kleine Einführungen zu den einzelnen Abschnitten der Geschichte. Auch bei diesem Buch kann man nur wünschen, daß es anregend wird für eine reiche Nachfolge.

In der Reihe „Sprache und Dichtung" (NF. hrsg. von W. Henzen, W. Kohlschmidt und P. Zinsli, Verlag Paul Haupt, Bern), erschien 1959 als Bd. 4 *„Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts" von Heinz Wyss.* Die wissenschaftlich sehr subtil und sorgfältig gearbeitete Untersuchung geht weit über den Rahmen dessen hinaus, was der Titel verspricht und kommt zu grundsätzlichen Erkenntnissen, die hier am Einzelfall der Schweiz ausgezeichnet begründet und belegt werden. Von der Entwicklungsgeschichte des Narrentums (Mimik, Brauchtum, Teufelsverbindung, Bauerntypus) ausgehend, werden die Voraussetzungen des altschweizerischen Narrentums untersucht und auf ihre volkskundlichen, soziologischen und theologischen Grundlagen hin geprüft sowie in der literarischen Überlieferung nachgewiesen. Das nächste Kapitel ist der Wesensbestimmung des altschweizerischen Schauspielnarren gewidmet und geht von Typen aus: dem Stultus, dem Lasterhaften, dem Einsichtlosen — und auf der anderen, der positiven Seite, dem weisen Narren, dem reinen Toren und dem gemeinen Mann. Seiner Stellung im Schauspiel nach untersucht ein weiteres Kapitel den Narren: als Herold, als Spielplatzbereiter, als Ruhegebieter, als Einschreier und als Beschließer des Schauspiels. Der dialektische und der burleske Narr werden auf die Mittel ihrer Wirkung hin beleuchtet. Hier ist aus handfestem Material heraus ein bedeutender Beitrag zum Komischen und seiner Wirkung gegeben. Ein historischer Überblick und die Darstellung der Verfallserscheinungen des Narrentums im Volksschauspiel schließen die Arbeit ab. Es wäre sehr reizvoll, neben diesen — einesteils im allgemein Typischen gekennzeichneten, andernteils auf das speziell Schweizerische hin untersuchten — Narrenformen in Literatur, Brauchtum und Spiel nun durch analoge Forschungen in anderen Ländern Europas die Narrentypen anderer Landschaften kennenzulernen; viel Gleichartiges und viel Andersartiges würde sich da ergeben.

Siegfried Melchinger, Kritik der Kritik. Artemis, Zürich 1959.

Der international bekannte Stuttgarter Theaterkritiker Dr. S. Melchinger legte seinem Vortrag vor der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft und dem Kulturbund in Stuttgart, am 17. März 1959, das Thema über die Selbstkritik zugrunde und ließ ihn nun im Druck des Artemis-Verlages Zürich erweitert erscheinen. Kunstkritik ist ein Reflex auf Kunst. Sie ist also nicht das Urteil einer höheren Instanz. Kritik ist der Kunst verbunden, wie der Schatten dem Licht. Wo Kunst ist, da existiert auch Kritik. Erst an der Kritik wird Kunst als solche erkenntlich, indem sie sich vom Dilettantismus scheidet. Das Genie ist unsterblich, wie die Blamage seiner Kritiker. Der forcierte Erfolg ist so kurz wie der Atem seiner Propagandisten. Wir wollen der

Kritik gegenüber „stark im Nehmen" sein und auf unserer Epidermis kräftige Schwielen entwickeln. Nichts verblüfft den Kritiker mehr als stoischer Gleichmut seines Opfers. Wenn wir uns für Talente halten, dürfen wir das niemanden merken lassen, denn es wirkt lähmend auf unsere Selbstkritik. Halten wir uns aber auch vor Augen, daß der Kritiker weder ein nach demokratischen Spielregeln gewählter noch ein auf Grund eines fachlichen Befähigungsnachweises eingesetzter Richter ist, sondern Angestellter eines Unternehmers, der mit seinem Talent Geschäfte machen will genau wie der Künstler. Er ist nur ein Mensch wie wir, kein Halbgott, das macht ihn uns geradezu sympathisch. Melchinger erklärt nach eröffnender Definition des Begriffes Kritik das Recht, öffentlich nein zu sagen, nicht im stillen Kämmerlein. In den vielschichtigen Verhältnissen des Künstlers zum Objekt liegen auch die Voraussetzungen zu den vorher bestimmten und immer erkennbaren Aufgabenkreisen der Kritik begrenzt. Der bedeutende holländische Kulturphilisoph Johan Huizinga stellte den homo faber neben den homo ludens, neben den wissenden den spielenden Menschen. Dr. Alfred Kerr, einer der gefürchtetsten europäischen Literaturkritiker, verbitterte viele Künstler mit seinen Angriffen. (Ihm ist der graziösere Stil von Alfred Polgars Kritik entgegenzusetzen.) Große Kunstwerke, wie die Dichtungen Shakespeares, Goethes etc. haben die Kritiken Genannter überlebt. Melchinger behauptet, daß die Kritik nur das Recht hat, öffentlich nein zu sagen, nur bis zu dem Punkt, an dem ein Produkt die Schwelle der Kunst überschreitet. Nachdem das Urteil gefällt ist, in der oberen Schicht, hört das Nein auf, und an seine Stelle tritt die Interpretation, Analyse. Deutung, Zuordnung. Er kennt die normative und avantgardistische Kritik und im glücklichen Analysieren erwirbt die Kritik das Glück, ja zu sagen. Weiter spricht er von vertikalen und horizontalen Kriterien. Wir können nicht aus der Kunst heraus ermitteln, was an einem Werk Kunst ist, sondern nur aus dem Vergleich des Bereichs der Kunst mit anderen Bereichen. Die Charakterisierung der Methode der Kritik erstreckt sich auf die erlernbare Analyse und die Vergleiche, auf die Routine und Perfektion, den Talmi und Schwindel. Sensibilität und Intellekt müssen sich die Waage halten. Der doppelte Blick, die Fähigkeit, die Worte des Schauspielers so zu hören, als wären sie noch nie gesprochen worden und das Spiel so zu sehen, als wäre es noch nicht vom Spielleiter bestimmt, sind die nötige Kritikerdisposition. Zum Schluß fordert Melchinger Objektivität und Gerechtigkeit, Mäßigung, Selbstkontrolle. Der Weisheit letzter Schluß bleibt die Erkenntnis, daß der Kritiker wie der Kritisierte sich verachten, sich bewundern können, aber zusammen altern.

Paul Billeter (Zürich)

NEUE LITERATUR ÜBER BERT BRECHT

Von Margret Dietrich (Wien)

Ein Fülle von Werken über Bert Brecht erschien in den letzten beiden Jahren. Die Einstellung der Autoren zu dem Dichter, Menschen, Stückeschreiber und dem politisch Umstrittenen ist gegensätzlichster Art. Hier seien nur wenige dieser Werke referiert, um zu zeigen, wie verschieden die Standpunkte und Wertungen sind, die Brecht betreffen.

Während *W. E. Süskind* in seinem Brecht-Artikel der Deutschen Biographie *„Die großen Deutschen" (hrsg.: H. Heimpel, Th. Heuß, B. Reifenberg, Bd. V, 1957)* glaubte, Brechts Verhältnis zum Kommunismus sei nichts anderes als ein „Flirt mit der parteipolitischen Linken und schließlich mit der kommunistischen Gesellschaftslehre", zurückzuführen auf „einen gewissen Dandyismus seiner jungen Literaten-

jahre", halten die Artikel von *W. Grözinger (Hochland, 50. Jg., 1957/58)* und *H. Olles (Wort und Wahrheit, XII. Jg., April 1958)* daran fest, daß der Marxismus vom Ganzen des Werkes unabtrennbar sei und eine „Ausklammerung der politischen Momente bei der Beurteilung des dichterischen Werkes nicht möglich sei. Darin treffen sie sich den von politisch entgegengesetzter Seite herkommenden Interpretationen von *E. Schumacher (Die dramatischen Versuche Brechts, 1918—1933; Berlin 1955)*, der aus marxistisch-leninistischer Sicht in den politischen Aspekten die strukturbildenden Elemente bei Brecht sieht. — Gesichtspunkte dieser Art zu widerlegen ist *Walter Hinck* bemüht sich in seiner gelehrsamen Arbeit über *„Die Dramaturgie des späten Brecht" (Palaestra, Bd. 229, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1959)*; er sieht — geistesgeschichtlich gesehen — „die Situation des Menschen" bei Brecht im Zeichen der gleichen Neuorientierung des Menschen- und Weltbildes behandelt, die — unabhängig von den entgegengesetzten weltanschaulichen Einstellungen — etwa in den Dramen Claudels, in der Philosophie K. Jaspers oder R. Guardinis zum Ausdruck komme. Hier, bei Claudel (allerdings theozentrisch), wie dort bei Brecht (soziozentrisch) gehe es darum, die veraltete Theorie des autonomen Individuums zu überwinden und in eine neue Theorie der Gebundenheit des Einzelnen in überindividuelle Bezüge überzuleiten. Auf diesem Grunde sieht er die strukturbildenden Elemente und „Formantriebe" des epischen Theaters bei Brecht gegeben. *Piero Rismondo* suchte schon 1956 in seiner bemerkenswerten Studie *„Wer war Bert Brecht?" (Wort und Wahrheit, 11. Jg.)* vom Sprachlichen und vom dichterischen Bild her, von der existentiellen Aussagefähigkeit aus, Dichtung und Nicht-Dichtung in Brechts Werk zu sondern und in seiner Entwicklung den Verlust des Dichterischen proportional dem Einfließen des Doktrinär-Politischen festzustellen. *Volker Klotz* dagegen nun versucht das „Gesamtphänomen Brecht zu umkreisen und zu stellen" in seinem Büchlein *„Bertold Brecht, Versuch über das Werk, Hermann Gentner-Verlag, Darmstadt 1957)*, und sieht in ihm den Dichter der echten Ratlosigkeit des heutigen Menschen und des Glaubens an die Zukunft: „Brecht hat die Defekte des heutigen Menschen in seinen Parabeln freigelegt, den Zwang zum Haß, den Verlust der Güte, die Kontaktlosigkeit — sein scharfes Sezieren der Lage ist nicht mit dem Schlagwort ‚marxistische Ideologie' abzutun und beiseite zu schieben. Sein Glaube gilt weniger einem Programm als der Vision einer geschichtlichen Erfüllung (und sei sie eine Utopie) ... Er glaubt an die Zeit, wo ‚der Mensch dem Menschen ein Helfer ist' (An die Nachgeborenen) im Gegensatz zu der Regel der Jetztzeit, in der, wie er in der makabren Clownsnummer des ‚Lehrstücks vom Einverständnis' beweist, ‚der Mensch dem Menschen nicht hilft'". Den gleichen Tenor hat die Untersuchung von *Philippe Ivernel* über *Pédagogie et Politique chez B. Brecht" (Le Théâtre Moderne, Hommes et Tendances, hrsg. von J. Jaquot, Paris 1958). Jürgen Rühle* befaßt sich in seinem ausgezeichnet orientierten Buch *„Das gefesselte Theater" (Kiepenheuer und Witsch, Köln-Berlin 1957)* ebenfalls mit Brecht (S. 195—251) und kennzeichnet ihn an der Schwelle zwischen Ost und West, als Intellektuellen, der sein „Heil unter den roten Fahnen suchte", A sagte und das B verweigern wollte; der seine besten Werke in der westlichen Emigration schrieb und scharfer Kritik des Ostens unterlag; der sieben Jahre lang schwieg mit seinem dramatischen Schaffen, nachdem er seine Stellung in Ostberlin angetreten hatte; der in diesen Jahren seine „alte Fracht" an Dramen verbrauchte in seinen Inszenierungen und damit oftmals auf Widerstand stieß. Das Buch bringt wertvolles Material zur Kritik des Ostens an Brecht. — Sehr persönlich ist das Buch von *Willy Haas* über *„Bert Brecht" (Colloquium-Verlag, Berlin 1958)* gehalten. Es kennzeichnet Brecht aus Begegnungen und Erfahrungen mit ihm seit mehr als 30 Jahren. Mit Verständnis wird dem Dichterischen in seinem Werk sein Recht gelassen, aber scharf abgerechnet mit den „öden und einfallslosen Aufklärungstraktaten". Die Charakterisierung der Person Brechts geht von den psychischen Anlagen aus: „Brecht gehörte zu einem merkwürdigen Typ von Extremisten, wie etwa Baudelaire und in gewissem Sinne auch Arthur Rimbaud. Das heißt, das Leben gab seinem produktiven Wesen nur zwei

Extreme als schöpferische Stimulantien: eine brodelnde, betäubende, boden- und grenzenlose Sinnlichkeit, die Geilheit des Dschungels, das Raubtiergesetz des Dschungels, die Lust am Kochenden, betäubend Duftenden, ja Stinkenden und dann die Lust am Kalten, Harten, Scharfen, Tödlichen: am Beil des Scharfrichters, am kalten Lauf des Revolvers, am Stahl der Hand- und Fußfesseln, auch an den dogmatischen Hand- und Fußfesseln der ‚Partei', an der Inquisition, am Macchiavellismus, an der Diktatur, die kurzen Prozeß mit ihren Gegnern macht." Bemerkenswert ist der Versuch von Haas, die „jesuitische" (oder pseudokatholische) Komponente in Brecht aufzudecken, der als Augsburger Katholik getauft wurde. — Da die Ausgaben von Brecht jetzt zum großen Teil in Ostdeutschland (Aufbau-Verlag), in Westdeutschland (Suhrkamp-Verlag) und in England (Malik-Verlag) vorliegen, ist es nunmehr leichter möglich, sich mit dieser, wohl der umstrittensten Persönlichkeit des theatralischen Lebens wissenschaftlich zu befassen.

Paolo Chiarini, Bertolt Brecht. Editori Laterza, Bari, 1959. 309 S. Biblioteca della cultura moderna. Tomo 538.

Chiarini will sein Buch nur als einen Markstein auf dem Wege zu einer umfassenden Brechtmonographie verstanden wissen, die heute noch gar nicht möglich ist, da die philologische und dokumentarische Aufarbeitung des Nachlasses noch nicht abgeschlossen ist. Er stellt sich die Aufgabe, zugängliches Material neuzuordnen, konfrontierend zu betrachten und den Entwurf einer kritischen Lesart von Brechts dramatischem Werk in seiner Gesamtheit zu schaffen. Er will interpretieren, den Anteil der Zeitgeschichte, moderner theatralischer Versuche, marxistischen Ideengutes in Brechts künstlerischer und geistiger Entwicklung etappenweise aufzeigen.

Auf Grund eines genauen Studiums des teils schon gedruckten, teils noch in ostdeutschen Archiven liegenden Materials und der bekanntesten heute vorliegenden Brechtmonographien (von R. Wintzen, V. Klotz, O. Mann, K. Fassmann, W. Haas, J. Willet, G. Serreau) versucht Chiarini die erste zusammenfassende italienische Brechtmonographie. Brecht, vor dem zweiten Weltkrieg in Italien so gut wie unbekannt, übt seit Beginn der fünfziger Jahre durch Übersetzungen und Aufführungen seiner Werke, durch seine neuen theoretischen und praktisch-theatralischen Lösungen eine gewisse Suggestionskraft auf einen nicht unbeträchtlichen Teil der italienischen Intelligenz aus. Dazu kommt, daß am modernen italienischen Theater seit Pirandello die konsequente Durchführung intellektueller Experimente geradezu Mode geworden ist. Es ist also nicht verwunderlich, daß die Stimme Brechts heute definitiv in den Kreis der ernstzunehmenden künstlerischen Bestrebungen in Italien Aufnahme gefunden hat.

In fünf Kapiteln (I. Zwischen Expressionismus und Marxismus; II. Der Zerfall; III. Genesis der Dramaturgie und der Theorie des Schauspiels; vom epischen zum didaktischen Theater; IV. Pädagogische Komödie und didaktisches Theater; V. Fabel und Humanität), denen ein dramatisches Werkverzeichnis Brechts, bibliographische Notizen über italienische Buchausgaben, Übersetzungen und kritische Literatur nachgestellt sind, versucht Chiarini vom Standpunkt des Literaturkritikers aus, Brechts dramatisches Werk in seiner Eigenentwicklung und in der Wechselwirkung mit traditionellen und zeitbedingten formal künstlerischen und politisch ideologischen Tendenzen darzulegen. Er gliedert Brechts dramatisches Schaffen in vier Phasen.

Die erste Phase verläuft zeitlich parallel mit dem expressionistischen Theater. Trotz mancher formalen Anlehnung stellt Brecht die idealistische expressionistische Dialektik durch nüchtern gedankliche Experimente auf den Kopf. Er macht Wissenschaft

zur Kunst, indem er in Stücken wie „Baal" (1918), „Trommeln in der Nacht" (1920) oder „Im Dickicht der Städte" (1924) den Prozeß der Entfremdung der Menschen im kapitalistischen Regime, die Reduktion des Menschen zur austauschbaren Nummer anklagt. Diese Anklage geschieht nicht direkt durch Verdammung oder durch das Pathos der Revolte; sie konkretisiert sich in der ironisch paradoxen Gestaltung. Der verzweifelte Intellektuelle versucht in der drängenden Chaotik der modernen Gesellschaft eine paradoxe Ausflucht in die animalische Sphäre. Die Suche nach einer neuen Gesellschaftsform besteht zunächst in der Flucht vor der alten. Schon in diesen ersten Werken greift Brecht eine konkrete und geschichtlich präzise Problematik auf.

In der zweiten Phase erweitert sich Brechts Horizont. Als integrierender und bedingender Teil des Individuums, nicht als Hintergrund, wird das Milieu, die Gesellschaft in die Thematik eingegliedert. Brecht konzentriert seine Aufmerksamkeit auf die kollektiven Haltungen, die allgemeinen Situationen, die Gewohnheiten der Massen, die in überwiegendem Maß die Psychologie des Einzelnen bestimmen. Diese Haltung kann eindeutig aus den Texten, beginnend mit „Mann ist Mann" (1926) bis zur „Dreigroschenoper" (1928) und „Mahagonny" (1929) herausgelesen werden; vor allem aber aus dem noch unpublizierten Einakter „Lux in tenebris".

Die dritte Phase setzt um 1930 ein. Sie ist charakterisiert durch die Geburt einer neuen Stückgattung, des „Lehrstückes". Ein Theater von pädagogischem Typ, stark durch die philosophische und politische Konzeption des Marxismus beeinflußt, mit dem die ideologischen Interessen Brechts in dieser Zeit immer mehr konform gingen. Diese Wendung wird klar bezeugt durch Stücke wie „Der Jasager und der Neinsager" (1930), „Die Maßnahme" (1930), „Die Ausnahme und die Regel" (1930) usw. Der Marxismus wird hier auf die dramatische Konstruktion tiefer sozialer Konflikte angewandt. Die Elemente solcher Konflikte werden in extremer Schwarzweißzeichnung konfrontiert. Es fehlt die menschliche und psychologische Dialektik als ausgleichender Katalysator. Die kollektive Dimension herrscht vor. Die individuelle Initiative wird auf ein Minimum reduziert. Die Einzelperson wird verfremdet, zur anonymen Maske einer sie übersteigenden Kraft.

Die vierte Phase. Gekennzeichnet einerseits durch die Fähigkeit Brechts, der bürgerlichen Welt auf den Grund zu gehen und uns in der Kunst ihre Analyse vorzuführen, mit der sich nur sehr wenige ideologische und politische Untersuchungen auf die gleiche Stufe stellen können, andrerseits durch die Schwierigkeit, dauernde poetische Resultate zu erzielen, wenn die Personen auf der Bühne im Hinblick auf die neue soziale Ordnung klassenbewußt denken und handeln. Trotz dieses Dilemmas sieht Chiarini Werke wie „Das Leben des Galilei" (1939), „Der gute Mensch von Sezuan" (1941) und „Mutter Courage und ihre Kinder" (1939) als Brechts beste an. In ihnen erreicht Brecht, trotz der ausdrücklichen Verdammung der alten kapitalistischen Welt, durch die Kraft seiner künstlerischen Interpretation auf ästhetischer Ebene das meiste. Denn diese alte kapitalistische Welt wird durch Figuren gelebt, die durch ihre wiederspruchsvolle und sehr menschliche Psychologie faszinierend wirken. (Galilei, Shen Te, Mutter Courage.) Im Vergleich zu den letztangeführten Werken sind eindeutig politische und programmatische Stücke wie „Furcht und Elend des dritten Reiches" (1938), „Die Tage der Commune" (1949) oder „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui" (1941) künstlerische Fehlleistungen.

Chiarini versucht nachzuweisen, daß der Marxismus Brecht nur als Leitfaden zu seiner „Erklärung und vorurteilslosen Darstellung der gegenwärtigen bürgerlichen Welt" diente. Brecht habe in ihm ein Instrument entdeckt, das ihm mehr als jedes andere gestattete, in das Gewebe der modernen Welt, der menschlichen Beziehungen darin, in die Substanz unserer Zivilisation einzudringen. Brecht habe sich im Reifen seiner menschlichen und ideologischen Erfahrungen eines bewahrt: den Geist des Widerspruchs: „Dieser hat ihm den Schlüssel zu seiner genialen Interpretation der gegenwärtigen bürgerlichen Welt geliefert: den Schlüssel des Paradoxen. Brecht ist

vor allem dann ein Dichter, wenn er mit erbarmungsloser Ironie und rauhem Sarkasmus die ewigen Paradoxa der bürgerlichen Gesellschaft aufzeigt."

Chiarini bemüht sich, Brechts Werk objektiv formal zu betrachten. Die Arbeit ist philologisch genau und verdienstvoll mit vielen wertvollen Hinweisen auf zeitgeschichtliche künstlerische und ideologische Wechselwirkungen ausgeführt. Chiarini erklärt ausdrücklich, nicht werten zu wollen. Seine Stellungsnahme zum Gesamtwerk Brechts ist sehr positiv. Er sieht in Brecht den „größten deutschen Dichter der Nachkriegszeit". Ist aber eine Brechtmonographie heutzutage ohne positive oder negative Wertung möglich? Bedeutet nicht schon jede Stellungnahme eine Wertung? Brechts Werk ist die klarste theatralische Formulierung eines vollzogenen Bruches zwischen bürgerlich kapitalistischer und marxistischer Lebensform. Es richtet zwischen beiden die Messerschneide einer eiskalt aggressiven Polemik auf. Eines der Hauptanliegen Brechts ist es, sein Publikum Stellung nehmen zu lassen, in ihm die Fähigkeit des Wertens zu entwickeln. Ist eine objektive wissenschaftliche Darlegung des Brechtschen Gesamtwerkes in der heutigen Weltsituation nicht ebenso zu einer Wertung verpflichtet? Diese Frage wird man bei Beurteilung von Chiarinis Werk nicht übergehen können. Die Sache will's.

Konrad Schrögendorfer (Wien)

AMERIKANISCHE WERKE ZUR THEATERGESCHICHTE

Von Margret Dietrich (Wien)

„Shakespeare's Stage" von *Alois M. Nagler* erschien in *New Haven* im Druck *der Yale University Press (1958).* Der Autor setzt die Kenntnis der Shakespeareschen Dramen voraus und bietet in diesem Büchlein (117 Seiten) eine informative Einführung in die Bauform und die Benutzungsmöglichkeiten der Shakespeare-Bühne. Er geht von dem wichtigen Grundgedanken aus, daß man Shakespeare, den Dramatiker, nur begreifen und erkennen könne, wenn man ihn auch als Schauspieler, als Regisseur und Geschäftsteilhaber der Theater, an denen er arbeitete, betrachte. — Nagler versucht keine neue Rekonstruktion der Shakespeare-Bühne anzubieten, sondern bemüht sich um eine Art „Ideal"-Theater, das im Prinzip und Wesen mit dem über die Bühne der Skakespearezeit wissenschaftlich Gesicherten übereinstimmt, ohne sich einem bestimmten Theater anzuschließen und damit andere, im Unwesentlichen abweichende Formen auszuschließen. Die verschiedenen Rekonstruktionen von Leslie Hotson („Shakespeare's Arena" in: The Sewanee Review, 61/1953; „The First Night of Twelfth Night", New York 1954), J. C. Adams („The Globe Playhouse", 1942) und von C. W. Hodges („The Globe Restored", 1953) beleuchtet er in ihrem hypothetischen Charakter und reduziert ihre Anwendbarkeit auf das Grundprinzip. In den Kapiteln 7 und 13 gibt Nagler anregende Beispiele der Heranziehung des ersten Foliodruckes und der verschiedenen Quartdrucke zur Interpretation der stilechten Shakespeare-Manier in Aufführungen von „Romeo und Julia" und „Sturm". — Dem Schauspieler, dem Schauspielstil, der Regie usw. sind besondere Kapitel gewidmet. Aber nicht nur die typische „Shakespeare-Bühne" wird behandelt, sondern auch die Aufführungen am Hofe (Mansionen-Aufführungen), das Blackfriars-Theatre (private) und die Hofmasken, sodaß sich ein Gesamtüberblick über das Theaterwesen der Shakespearezeit in London ergibt. Der Vorzug dieses Büchleins ist seine Klarheit und bündige Kürze, die es natürlich mit sich bringt, daß der Auseinandersetzung mit sehr ernsthaften und begründeten Forschungen nicht genügend Platz gewidmet wird, so vor allem den Untersuchungen von Richard Flatter und Richard Southern. Dennoch

werden die Kontroversen der Erforschung nach Raummöglichkeit dargelegt oder zumindest angedeutet und mit vorwiegend englisch geschriebenen Werken zitiert. Wie immer man sich zu den Thesen Naglers einstellen mag, es handelt sich bei der vorliegenden Publikation um eine bemerkenswerte Erscheinung, die vor allem als Lehrbuch und praktische Einführung in die Kenntnis der Shakespeare-Bühne und der gegenwärtigen Shakespeare-Bühnen-Literatur verstanden sein will.

„Play within a Play" von *Robert J. Nelson* kam ebenfalls in *New Haven bei* der *Yale University Press (1958)* heraus (183 Seiten). Der Untertitel "The Dramatist's conception of his art: Shakespeare to Anouilh" spricht von der Auffassung des Autors, der dem Spiel im Spiel der Bühne eine exemplarische Bedeutung zuweist, exemplarisch in zweifacher Hinsicht: erstens sieht der Verfasser im „Spiel im Spiel" den reinsten Begriff und die reinste Gestalt des Theaters, wie der Dichter es auffaßt; während der Dramatiker — zwar verborgen — in den vielen Stimmen seines Dramas selbst zu Worte kommt, gibt er im eingelegten Spiel einen Prototyp seiner „Theater"-Konzeption; zweitens aber sieht der Verfasser zugleich in diesen Einlagen Spiegel bedeutender Bewegungen und Manifestationen der westlichen Literatur. Er begründet seine Thesen mit Untersuchungen an Werken von Shakespeare (The Play as Mirror), Rotrou (The Play as Miracle), Corneille (The Play as Magic), Molière (The Play as Mask), Marivaux (The Play as Game), Legouvé und Dumas (The Play as Confessional), Sartre (The Play as Lie), Schnitzler (The Play as Clinic), Pirandello (The Play as Life) und schließlich Anouilh (The Play as Maze). Methodisch wird hier ein Grundphänomen durch die Jahrhunderte hindurch (vorwiegend im romanischen Bereich) beobachtet und in der lebendigen Vielfalt seiner Gestaltung und Aussagekraft aufgedeckt. Einen solchen Weg hatte schon Francis Fergusson in seinem Werk „The Idea of a Theater", dem Nelson sich auch sehr verpflichtet fühlt, mit Glück eingeschlagen. Auch in diesem Buch führt der eingeschlagene methodische Weg — verbunden mit den klaren Aspekten des Autors, zu interessanten und anregenden Ergebnissen.

ANZEIGEN

Die DEUTSCHE THEATERTECHNISCHE GESELLSCHAFT teilt in einem Rundschreiben (Berlin, den 15. Januar 1960) mit: Gemäß Beschluß der Mitgliederversammlung vom Juli 1959 hat der Vorstand an Rektor und Senat der Technischen Universität Berlin-Charlottenburg mitgeteilt, daß die DThG ein theatertechnisches Archiv in Verbindung mit dem Institut für Gebäudelehre in der Fakultät für Architektur der T. U. Berlin-Charlottenburg einrichten will.

Der derzeitige Dekan der Fakultät, Herr Prof. Wilh. Kreuer hat mit Schreiben vom 11. Dezember 1959 dieses Angebot angenommen und den herzlichen Dank und das besondere Interesse der T. U. für diese Bereicherung ihres Institutes ausgesprochen.

Der Direktor des Institutes für Gebäudelehre, Herr Prof. K. W. Ochs, hat Herrn Obering. Dr. Gerhard Schimetzek mit der Verwahrung der eingehenden Objekte beauftragt und entsprechende Mittel (Schränke, Kartothek usw.) zur Verfügung gestellt. Seitens der DThG wird ein Gehilfe beigegeben.

Die Sammlung erhält einen Grundstock durch eine umfangreiche Spende des Vorsitzenden der DThG, Prof. W. Unruh. Sie umfaßt vorerst folgende 10 Abteilungen:

1. Theatertechnische Literatur (Bücher),
2. Festschriften und Sonderdrucke mit theatertechnischen Aufsätzen,
3. Kataloge, Prospekte und ähnliche Veröffentlichungen von Firmen der Theaterindustrie,

4. Zeitungsausschnitte,
5. Photographien (auch Bühnenbild=Aufnahmen),
6. Diapositive,
7. Zeichnungen und Pläne (z. T. auf Mikrofilm),
8. Modelle oder Modellphotos,
9. Wettbewerbs= und Bauprogramme,
10. Gutachten und Projektionsbeschreibungen.

Der Begriff „Theatertechnik" umfaßt den Theaterbau, die Bühnentechnik und die Bühnenbetriebstechnik und alle zugehörigen Nebengebiete.

Die Sammlung wird nach Sachgebieten katalogisiert. Sie kann ab Wintersemester 1960 an Ort und Stelle (Berlin=Charlottenburg, Hardenbergstraße 34) nach vorheriger telefonischer Vereinbarung eingesehen werden und steht in erster Linie den Studierenden zur Verfügung. In besonderen Fällen können auch Unterlagen kurzfristig ausgeliehen oder photokopiert werden.

Ich richte hiermit an alle Mitglieder der DThG, an die Firmen der Fachindustrie und an die Staats= und Stadtverwaltungen, welche in den letzten Jahren Wettbewerbe und Bauvorhaben durchgeführt haben, und andere Interessenten die Bitte, die Sammlung des Archivs durch Beiträge zu beschicken und aufzubauen und vervollständigen zu helfen.

In den eingehenden Beiträgen wird der Name des Stifters vermerkt.

Die Zusendung wird erbeten unter folgender Anschrift:

An Technische Universität Berlin=Charlottenburg,
Fakultät für Architektur,
Institut für Gebäudelehre (EB. 213)
Theatertechnisches Archiv.
Berlin=Charlottenburg
Hardenbergstraße 34

Die Telefonnummer lautet: Berlin 32 51 81, Ruf 617. Fernschreiber 018 4262.

Rückfragen zu diesem Rundschreiben werden an den Unterzeichneten erbeten.

Prof. W. Unruh (1. Vors.)

Die 8. Tagung der INTERNATIONALEN VEREINIGUNG FÜR MODERNE SPRACHEN UND LITERATUREN wird vom 28. August bis 4. September 1960 in Lüttich (Belgien) stattfinden. Das Thema der Tagung lautet: Sprache und Literatur. Auskünfte erteilt das Sekretariat der F. I. L. L. M., Lüttich, Place du XX Août, 7 (Belgien).

Ebenfalls in der Zeit vom 28. August bis 4. September 1960 finden in Stockholm die Sitzungen des Exekutiv=Komitees und des Redaktionskomitees der FÉDÉRATION INTERNATIONALE POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE statt (nur für die Mitglieder dieser Komitees).

Tafel I (Zu Flemming, Formen der Humanistenbühne)

1.

2.

3.

4.

Do. lachis
Thaidis.
Chremetis
Thrasonis.
Pithis.
Che.
Tha.
Che.

5.

Do. lachis.
Thaidis.
Chremetis.
Thrasonis
Thra.
Tha.
Gna.
Che.
Pithi.
ar.

6.

Do. Phidippi.
Lachetis.
Dachetis.
Pain.
Par.
So.

7.

Lachi.
Bac.
Syr.
Pars

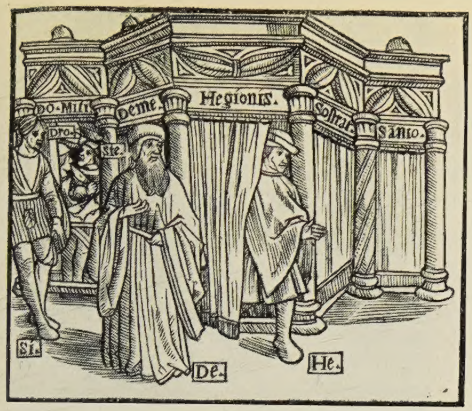
8.

Do. Mno.
Demea.
Hegionis.
Sostrata.
Sanionis.
Si.
Dc.

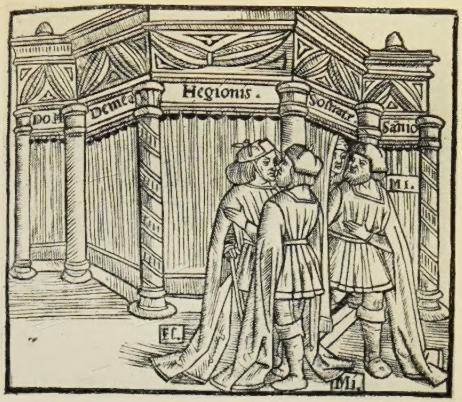
9.

Do.
Demea.
Hegionis.
Sostrata.
Sanionis.
Si.
De.

10.

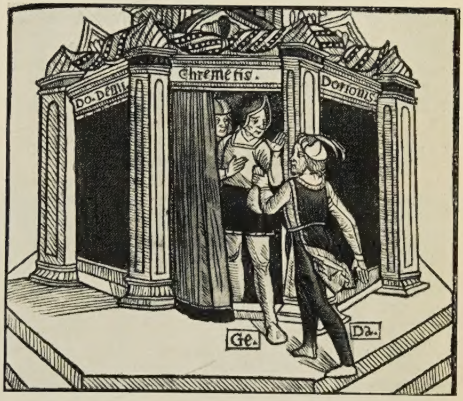


11.



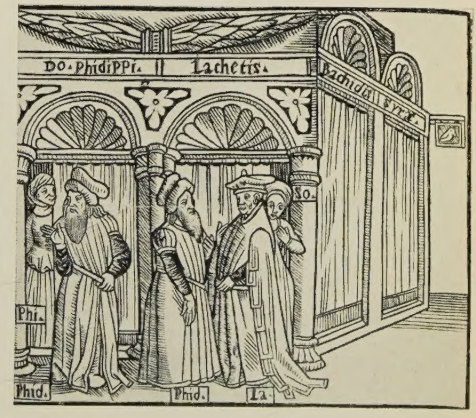
12.

13.



14.

15.



16.

1. Annie Rosar als „Circe", Münchner Künstlertheater 1911

2. Annie Rosar als „Rhodope", Münchner Schauspielhaus

3. Annie Rosar als „Marie Bornemann" in „Langusten" von Fred Denger, Theaterfestwochen 1959, Berliner Theater

Inhalt. Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Besprechungen

Neue Schriften zur Geschichte des Deutschen Theaters: H. Knudsen, Deutsche Theatergeschichte — F. Eckard, Das Leipziger Stadttheater unter Carl Christian Schmidt und Heinrich Marr — K. Kühling, Theater in Osnabrück im Wandel der Jahrhunderte — C. Parma, Max Reinhardt, Ein Lebensbild (H. Kindermann) 86
Schweizer Werke zur Theatergeschichte: Theater in Zürich. 125 Jahre Stadttheater, hrsg. von der Theater AG. Zürich — H. Wyss, Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts (M. Dietrich) 88
Siegfried Melchinger, Kritik der Kritik (P. Billeter) 89
Neue Literatur über Bert Brecht (M. Dietrich) 90
Paolo Chiarini, Bertold Brecht (K. Schrögendorfer) 92
Werke zur Amerikanischen Theatergeschichte: A. M. Nagler, Shakespeare's Stage — R. J. Nelson, Play within a Play (M. Dietrich) 94

DIE MITARBEITER VON HEFT 1

Dr. Paul Billeter, Zürich 8, Dufourstraße 94
Prof. Dr. Willi Flemming, Universität Mainz
Dr. Liselotte Kitzwegerer, Wien XVIII, Hasenauerstraße 63
Rudolf Uwe Klaus, Wien III, Neulinggasse 11
Prof. Dr. Alois Nagler, Yale University, New Haven, USA
Dr. Konrad Schrögendorfer, Archiv des Burgtheaters, Wien I, Hanuschgasse 2
Prof. Derek Van Abbé, University of Adelaide, Australien

IRMGARD WEITHASE

SPRECHÜBUNGEN

Fünfte, durchgesehene Auflage

152 Seiten. Oktav. 1959. Brosch. DM 5.80

Das nunmehr bereits in fünfter Auflage vorliegende Werk der Münchner Sprechkundlerin verbindet in pädagogisch wohldurchdachter Form Theorie und Praxis. Die jedem Kapitel vorangestellten Ausführungen über die wichtigsten lautwissenschaftlichen Grundtatsachen stellen für den Lehrer und Lernenden eine willkommene Hilfe im Unterricht dar.

Die Übungsbeispiele selbst führen in systematischer Anordnung vom Laut über die Lautverbindung zum Wort und Satzganzen. Das Buch wendet sich an Studenten und Pädagogen, Schauspieler, Sänger, Sprecher und Redner, an jeden also, dessen Tätigkeit auf der Wirkungskraft des gesprochenen Wortes beruht.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

THEATRE RESEARCH
RECHERCHES THÉÂTRALES

Eine Zeitschrift in englischer und französischer Sprache

Herausgegeben von:

THE INTERNATIONAL FEDERATION FOR THEATRE RESEARCH

Präsident: Prof. Dr. A. M. Nagler

Der 1. Band, Heft 1—3 liegt abgeschlossen vor.

Subskriptionspreis DM 12.50

Der 2. Band erscheint unter der Gesamtredaktion von Miß Phyllis Hartnoll 1960.

Subskriptionspreis DM 12.50

Bestellungen bitten wir zu richten an:

Ifan Kyrle Fletcher, Joint Secretary=General of the
International Federation for Theatre Research,
22 BUCKINGHAM GATE, LONDON, S. W. 1